TIMPUL ŞI MUZICA

Drd. RODICA TRANDAFIR
Academia de Muzică „Gheorghe Dima" Cluj-Napoca

Rodica TRANDAFIR, absolventă a Academiei de Muzică „Gheorghe Dima" din Cluj-Napoca la ciclurile licenţă (Pedagogie Muzicală, 2003) şi masterat (Stilistică dirijorală, 2005); din 2007, doctorand în cadrul aceleiaşi instituţii (cu tema *Explorarea dimensiunii temporale a muzicii. Creaţia românească din a doua jumătate a secolului XX*). Din anul 2010 studentă la specializarea Dirijat orchestră. Dirijor al Corului *Astra* din Câmpia Turzii, membră a formaţiilor corale *Cappella Transylvanica* şi *Jubilate;* colaboratoare în diverse coruri şi orchestre. Publicaţii în revistele „Intermezzo", „Philobiblon", „Hermeneutica Bibliothecaria - Antologie Philobiblon". Cadru didactic asociat al Facultăţii de Muzică Piatra-Neamţ, la disciplina Ansamblu cor (din 2009).

Percepţia temporală

Pentru a înţelege caracterul discursiv al artelor temporale (poezie, muzică, dans) considerăm necesare câteva precizări referitoare la modul în care omul se raportează la timp şi la fenomenele în derulare.

Husserl a încercat să explice conştiinţa timpului trăit îndepărtându-se de descrierea newtoniană a timpului[137] şi încercând să înţeleagă modul în care un obiect temporal, care ocupă un interval de timp, este perceput ca un întreg. Mai întâi, el face distincţia dintre obiectele netemporale şi cele temporale care se manifestă conştiinţei: caracteristicile obiectelor externe, prima categorie, nu pot fi percepute simultan; conştiinţa recepţionează fragmentar aspecte parţiale şi mereu diferite, pe care le sintetizează apoi ca aparţinând aceluiaşi obiect. Se subliniază, astfel, diferenţa dintre percepţie şi conţinutul concret al ei. Caracteristicile obiectelor care se manifestă percepţiei interne, cum ar fi „obiectele" temporale (sunetul, de exemplu), nu se dezvăluie treptat, ci simultan. Pentru conştientizarea timpului sunt necesare, aşadar, două aspecte: dimensiunea temporală a obiectului şi extensia temporală a conştiinţei. Un obiect temporal are o dimensiune temporală în lipsa căreia nu poate fi perceput, dar şi conştiinţa are o temporalitate proprie.

Este interesant de observat faptul că şi Husserl şi Bergson au recurs, pentru exemplificarea reprezentării temporale a unui obiect/fenomen, la o melodie. Deşi notele se pot

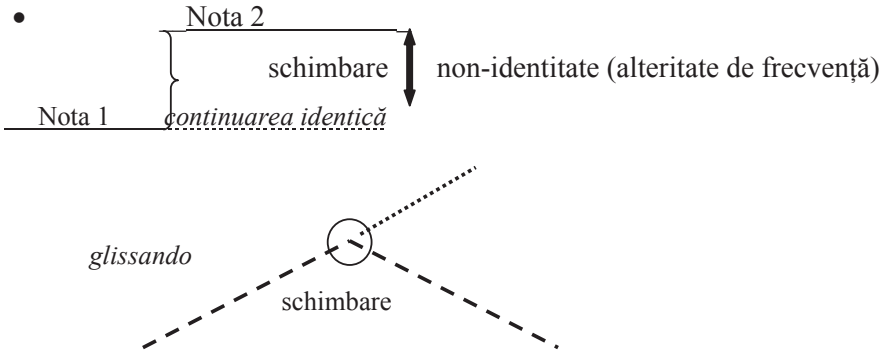
[137] Timpul – format din alăturarea unor momente prezente distincte – apud. Michael R. Kelly, *Phenomenology and Time-Consciousness*, http://www.iep.utm.edu/phe-time/, informa□ie preluată la data de 11 aprilie 2009.

distinge uşor una de alta, ea are, totuşi, nişte caracteristici care o fac perceptibilă ca un tot unitar. Dintre elementele care constituie melodia, frecvența este cel mai evident criteriu care permite divizarea ei în unități componente. Observăm că delimitarea segmentelor este favorizată de „întreruperi", discontinuități ce survin la un anumit nivel: distanțele dintre frecvențe sunt percepute ca salturi între înălțimile notelor. Cu cât sunt mai mari, cu atât mai mult ele vor putea fi trăite şi remarcate mai uşor de către un ascultător obişnuit.

Dacă melodiile ar fi formate numai din *glissandi*, punctele de articulație ar putea fi plasate numai în momentele în care intervine o schimbare de direcție în melodie: urcă, coboară sau „stă pe loc". Aşadar, nu saltul în sine este important, ci „schimbarea" ce survine la nivelul unui parametru. În ceea ce priveşte înălțimea, sunt importante schimbările în modul de succesiune a frecvențelor, la nivelul ritmic – schimbările de durată, la cel al volumului – schimbările de intensitate, iar la cel al instrumentației – modificările timbrului. Cu cât aceste schimbări sunt mai bruşte sau mai mari, cu atât este mai probabil ca ele să marcheze un posibil loc de articulare.

Datorită faptului că urechea umană poate distinge mult mai uşor frecvențele decât intervalele de timp, înălțimea notelor (incluzând şi posibila încadrare armonică) este cea care va juca rolul cel mai important în identificarea segmentelor unei melodii. Schimbarea este raportată mereu la o normă anterioară: este non-identitatea cu ceea ce a fost. Pascal Bentoiu subliniază rolul pe care îl are schimbarea în cadrul redus al delimitărilor ritmice: „orice succesiune de valori egale într-un sens melodic dat tinde să se constituie în celulă ritmică (indivizibilă). Corolar: întreruperea ori schimbarea sensului va duce la începerea altei celule ritmice, de o cuprindere egală cu numărul sunetelor aliniate în aceeaşi direcție, începând de la sunetul care a marcat schimbarea sensului"[138].

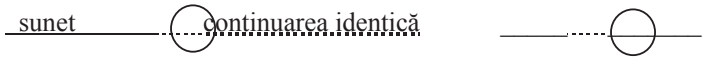
Reprezentarea grafică a schimbării la nivelul diverşilor parametri ar fi:



[138] Pascal Bentoiu, *Gândirea muzicală*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1975, p. 64.

alteritate constantă şi modificarea constanței

- pauză pauză



- intensitate

- timbru

Cu cât diferă mai mulți parametri simultan, cu atât schimbarea este mai clară:

Înălțimea, durata: înălțime, timbru, intensitate, durată:

Dacă diferențele nu se suprapun, apar contradicții sau complementarități care generează posibilități de interpretare multiplă, sub forma unor fenomene precum poliritmii, polimetrii, politempii.

Receptarea temporală a muzicii se face pe două planuri: primul este cel al timpului fizic, timpul periodic, măsurabil cu instrumente precise, constante, care evoluează implacabil dinspre trecut, prin prezent înspre viitor, dar care este trecut prin filtrul timpului psihic la fiecare nivel de existență a opusului: creator, interpret şi public receptor. În celălalt plan, timpul psihic, supus decantării subiective, poate conține contracții şi dilatări în relație cu cel fizic. Tocmai această calitate a timpului muzical este cea care oferă compozitorilor posibilități multiple de explorare a acestui parametru în lucrările lor.

Timpul muzical conține timpul fizic ca timp de referință în activitatea componistică şi interpretativă şi este supus influențelor timpului psihic, fiind întotdeauna însoțit de trăiri afective de o oarecare natură. Este o rezultantă a strategiei specifice a compozitorului în ceea ce priveşte repartiția materialului, viteza, intensitatea, densitatea etc. Timpul muzical are însă o calitate în plus față de celelalte două: poate fi supus unor operații de factură volițională: oprire, încetinire sau accelerare, înlocuirea succesivității prin simultaneitate. Nu puține sunt cazurile în care timpul fizic şi timpul muzical generează în conştiința ascultătorului o

desfăşurare stratificată a fenomenului sonor: în contextul unei desfăşurări muzicale, în cadrul unui fragment încadrabil într-un metru oarecare, constant, orice abatere determină coexistența, la nivelul percepției, a două timpuri diferite, conflictuale: cel al inerției metrice generat de expectanța deja instalată şi cel al realității muzicale propriu-zise. Astfel iau naştere procedee muzicale (care îmbogățesc experiența auditivă) precum: poliritmia, polimetria, politempia (sau timpul polimodular).

La fiecare dintre cele trei niveluri de existență a unei lucrări muzicale (compozitor, interpret, public receptor) se poate vorbi, totuşi, de un timp diferit. Compozitorul încearcă să păstreze configurația imaginată a lucrării în structuri obiective, încercând să cuprindă şi să specifice la nivelul notației cât mai multe detalii pentru a asigura o cât mai fidelă „traducere" a acestora. Astfel, prin intermediul unei bune interpretări, acea configurație inițială poate fi refăcută în actul viu al ființării opusului la nivelul receptării sale. Idealul, ca cele două configurații, inițială şi finală, să fie cât mai apropiate sau să tindă spre suprapunere (deoarece despre identitatea absolută nu se poate vorbi atunci când compozitorul şi receptorul sunt persoane diferite) este aproape imposibil de atins şi este ceea ce face din arta muzicală un fenomen viu, mereu proaspăt, înnoitor.

Aşadar, fiecare lucrare trece (în cazul în care la nici un nivel nu intervine „maşina") prin trei stadii de existență: compozitor (şi partitura în care sunt îngrădite intențiile acestuia) – interpret – public: gândire compozițională – re-configurare interpretativă – re-interpretare perceptivă. La fiecare dintre aceste trei niveluri, timpul psihic al fiecăruia se comportă ca un filtru în ceea ce priveşte opusul, filtru care îl poate potența sau prejudicia estetic.

Perspective culturale

„Este influențată reprezentarea conceptului de timp de spațiul cultural-geografic? Se reflectă aceste particularități în lucrările muzicale? Cum? Există lucrări muzicale în care timpul reprezintă mai mult decât o realitate imanentă? Este timpul muzical un parametru ce poate fi modelat?" Iată câteva întrebări de la care am pornit în cercetarea noastră. Vom încerca, mai întâi, să evidențiem modurile particulare de înțelegere a timpului la diverse popoare.

Joji Yuasa observă caracterul monocronic al muzicii occidentale, care, datorită construirii ei în baza unei unități numărabile (bătaia), ne permite să avem „o perspectivă temporală asupra trecutului, prezentului şi viitorului, care ne ajută, mai mult sau mai puțin, să

prevedem ceea ce se va petrece mai departe în muzică"[139]. Autorul descrie astfel muzica occidentală ca fiind „fidelă unei strânse relații verticale"[140], în sensul unei raportări continue la o anumită unitate de măsură.

În Asia, în multe regiuni se pune mare preț pe liniște. Ea poate fi privită ca acel moment extrem de important care pregăteşte şi potențează momentul ce va urma; aşteptarea este o activitate pregătitoare necesară înaintea fiecărei activități importante. „La unele culturi, a face nimic este foarte prețuit. Nu este văzut ca o simplă întrerupere a acțiunii, ci ca o forță productivă şi creativă. Japonezii, de exemplu, au un mare respect pentru conceptul de *ma*, care înseamnă în general spațiile sau intervalele dintre obiecte şi activitate. Vesticii se pot referi la spațiul dintre o masă şi un scaun ca fiind gol. Japonezii spun despre acest spațiu că este «plin cu nimic»"[141].

Acelaşi fenomen privind perceperea temporalității, cu adânci rădăcini în moştenirea culturală, se manifestă şi în muzica japoneză: spre deosebire de muzica europeană occidentală, care este bazată pe monocronicitate, muzica japoneză tradițională care nu este de dans este bazată pe un timp nenumărabil. Sincronizarea verticală prin intermediul timpilor nu este necesară şi fiecare strat muzical are propria sa curgere temporală[142], fiecare îşi generează propria evoluție[143]. Putem găsi o corespondență a acestui tip de muzică în doinele, bocetele şi alte genuri muzicale româneşti care au la bază un ritm *rubato*. Este vorba de acelaşi „event time" pe care îl prezintă Robert Levine[144], un timp al evenimentelor, care nu ține seama de reperele cronometrice fizice.

Arta muzicală este un domeniu în care două tipuri de informații pot lovi urechea: sunetul şi tăcerea. Am putea vorbi de lipsa sunetului, dar tăcerea este şi ea participantă directă în actul muzical, purtătoare de sens şi de energie. Avem prezent în memorie apelul prin care Daniel Barenboim sfătuia ascultătorii să acorde importanța cuvenită pauzelor. Tăcerea, acumulând energie, pregăteşte apariția sunetului. Pentru a-l auzi în continuare, el necesită o susținere, care se realizează tot prin consum de energie. O lucrare muzicală este formată din sunete şi pauze, ambele la fel de importante şi purtătoare de sens şi mesaj artistic. El susținea că muzica nu cuprinde doar desfăşurarea sonoră propriu-zisă, ci se desăvârşeşte doar când face corp comun cu liniştea inițială din care izvorăşte şi cu tăcerea finală, încărcată de

[139] Joji Yuasa, *Timpul în muzică*, în Revista „Muzica", Bucureşti, Nr. 2, 1994, p. 88.
[140] *Ibid.*, p. 89.
[141] Robert Levine, *A Geography of Time*, Basic Books, New York, 1997, p. 43.
[142] Echivalentul subiectiv al sintagmei de „timp polimodular", propusă de Mihai Brediceanu.
[143] Cf. Yuasa, *Timpul în muzică.*
[144] Cf. Levine, *A Geography of Time*, pp. 81-100.

semnificații, în care se reîntoarce discursul sonor, încheind, astfel, un ciclu complet de ființare.

În afara liniştii care delimitează o lucrare muzicală, există diverse tipuri de liniște în interiorul acesteia, care „întrerup" desfăşurarea diacronică a discursului. Acest „gol de sonoritate […] poate apărea sub două aspecte: a) cantitatea măsurabilă, notată sau notabilă ca atare, cu semnele uzuale ale scrisului muzical, în interiorul unei formule date (pauza); b) cantitatea nemăsurabilă, rezultată din caracteristicile emisiei sonore"[145] (cezura sau respirația, necesară în execuția vocală şi cea la instrumentele de suflat, cu rol important în frazare, al cărei loc nu este întotdeauna specificat şi care nu se confundă cu pauzele notate; diverse moduri de atac care țin de tehnica vocală sau instrumentală: *hoquetus* – scriitură foarte populară în secolele XIII-XIV, *staccato* – unde, datorită vitezei, nu sunt percepute pauze propriu-zise, sau întârzierea atacului unui acord – efect ce nu este notat în partitură, dar care apare ori la indicațiile dirijorului, ori ca efect al dorinței de sincronizare a atacului colectiv). Semnele muzicale care simbolizează sau descriu aceste absențe de sunet sunt puține la număr: pauza, cezura, indicații de caracter precum *esitando*. Totuşi, ele acoperă o gamă largă de semnificații, în funcție de locul în care apar, de conținutul muzical anterior, de instrumentul sau vocea care le execută.

Cea mai directă manifestare a temporalității muzicii este durata. Aceasta se regăseşte şi la nivelul sunetului, dar şi la nivelul pauzelor. Pentru John Cage liniştea (a-sunetul, înțeleasă nu ca o negare a sunetului, ci ca o continuare a lui prin complementaritate) se poate măsura doar la nivelul duratei, deci cel mai important parametru al sunetului în raport cu liniştea este tot durata[146]. Este cunoscută, de altfel, predilecția compozitorului pentru lucrări în care pauza este un parametru conştientizat şi intens exploatat (este celebră lucrarea *4'33''* scrisă pentru orice instrument sau combinație de instrumente).

Atenția sporită pe care compozitorii secolului XX o acordă tăcerii este observată şi de Ulrich Dibelius, care constată că pauzele au devenit „elemente cu drepturi egale într-un continuum sunet-tăcere"[147]. Principalul rol al tăcerii, adusă brusc sau treptat, este unul retoric, prin care fie se potențează discursul anterior pauzei, fie constituie un element surpriză sau pur şi simplu generează o acumulare de tensiune.

---

[145] Pascal Bentoiu, *Gândirea muzicală*, p. 48.
[146] Apud. Carole Gubernikoff, *John Cage: Sonate şi Interludii pentru pian preparat. Muzica Schimbărilor*, în Revista „Muzica", Bucureşti, Nr. 2/1994, 100.
[147] Apud. Valentina Sandu-Dediu, *Asupra „tăcerii" în muzică: pe marginea unor studii de Ulrich Dibelius şi Martin Zenck*, în Revista „Muzica", Bucureşti, Nr. 4/1994, p.18.

Problema complementarității dintre sunet şi pauză, unde sunetele întrerup o liniște apriorică sau pauzele decupează din sonor este o cunoscută preocupare a lui Anatol Vieru. El încearcă sa „miroasă" timpul în lucrările sale mai întâi din exterior, în strânsă legătură cu ideea de eroziune, de „ciuruire". Astfel, o lucrare muzicală ia naştere prin eroziunea reciprocă şi complementară dintre sunete şi lipsa sunetelor (sau pauze). Din acest punct de vedere, opusul poate fi privit fie ca o întrerupere a tăcerii prin sunete, fie ca o eroziune a prezenței sonore prin pauze sau ca o polifonie de sunete şi tăcere, în care fiecare este şi fundal şi prim-plan, un joc al volumelor sonore. Muzica „este timp audibil, dar invizibil"[148], şi totuşi, în pofida invizibilității sale, muzica îmbină de foarte multe ori temporalul cu spațialul. În această privință, spațialitatea nu trebuie căutată doar la nivelul simplei stereofonii, ci de la reprezentarea noțiunii de interval, până la impresia de continuu – discontinuu (după cum şi noi am redat grafic mai sus), sau la reversibilitate.

Reversibilitatea, la rândul ei, poate fi întâlnită la nivelul inversării părților unei lucrări, a temelor sau chiar a sunetelor, dar toate acestea implică o reversibilitate discontinuă, deoarece fragmentele sau sunetele care sunt inversate sunt tot „cu fața". O reversibilitate propriu-zisă, continuă, se poate întâlni odată cu apariția benzilor de magnetofon şi a posibilităților lor de a fi derulate înapoi. Caracteristica de a fi reversibil începe să se extindă aşadar spre artele temporale.

Vieru duce mai departe ideea conform căreia timpul şi spațiul se condiționează reciproc (căci un termen se explică prin celălalt) şi o adaptează muzicii: „senzația de spațiu se naşte în conştiința noastră la fiecare mic «incident» temporal"[149]. În relația timp-spațiu, ne întoarcem la definirea celor doi termeni, mai precis la singura posibilitate de explicare a lor, a unuia prin celălalt: timpul poate fi înțeles prin calitatea unui obiect de a ocupa succesiv spații diferite şi imposibilitatea de a le ocupa simultan. Atunci când mai multe obiecte diferite există în acelaşi timp, înseamnă că ele sunt dispuse în spațiu.

Spațialitatea este prezentă în această artă temporală, mai întâi sub forma fixării ei grafice, a partiturii, în care axa orizontală sugerează succesiunile în timp ale evenimentelor (chiar dacă această reprezentare este valabilă doar atunci când ținem cont de regula de parcurgere vizuală a spațiului partiturii, dintr-o direcție în cealaltă, fără reveniri sau alte abateri), iar axa verticală sugerează dispunerea frecvențelor. Astfel, putem să avem la nivelul simplu al partiturii repere de sus şi jos, lung şi scurt, înainte şi înapoi (în sensul de stânga sau dreapta în spațiu). De asemenea, există reprezentarea spațială a intensității, care dă impresia

[148] Anatol Vieru, *Cuvinte despre sunete*, Editura Cartea românească, 1994, p. 74.
[149] *Ibid.,* p.74.

de aproape–departe sau a timbrului: sonoritate mai mult sau mai puțin bogată (în armonice). Apoi, mai sunt aspectele ce țin de manifestarea muzicală (cum ar fi stereofonia sau alte surse de emisie sonoră ce acoperă spațiul din jurul ascultătorului din mai mult de două direcții) sau chiar spațiul propriu-zis de execuție a lucrării muzicale.

Nu putem să trecem cu vederea problematizările acestei relații ce se relevă în cadrul scriiturii, prin procedee muzicale vechi deja de câteva secole: polifonia, augmentarea şi diminuția ritmică, chiar şi recurența şi inversarea melodică şi/sau ritmică.

Problema care poate apărea atunci când se apelează în muzică la procedee împrumutate din artele spațiale este realizarea de configurații neidentificabile la nivelul audiției. Atunci când procedeele tehnice presupun modelarea elementelor spațiale prezente doar la nivelul notației, se poate scăpa din vedere faptul că în desfăşurarea sa temporală, spațialitatea comportă „tensiuni intervalice. Or, de pildă, terța mare ascendentă nu este acelaşi lucru cu terța mare descendentă. În imaginea inversată a unei teme, toate tensiunile intervalice se modifică şi avem, în fapt, de-a face cu alt parcurs melodic, a cărui înrudire cu primul se poate constata numai în ordinea unei «spațialități» muzicale înghețate, nu şi în ordinea tensionărilor intervalice, deci a configurației rezultate”[150].

Din coincidența temporală a evenimentelor ia naştere o spațialitate verticală, şi invers, într-un fragment muzical, datorită faptului că omul apreciază mai uşor intervalele spațiale decât pe cele temporale, compozitorul realizează diverse efecte temporale prin intermediul spațialității (intervalice, armonice, polifonice, structurale). Anatol Vieru subliniază importanța plasării în cadrul formei (deci poziția temporală) a unui eveniment muzical, deoarece poziția sa în momente diferite determină semnificații diferite.

Autorul încearcă să trateze la acelaşi nivel sunetele cu pauzele şi să integreze organic în muzică nuanțele, prin care să facă şi tăcerea să fie „vizibilă”. Ideea de „eroziune” a blocului sonor, în care materia sonoră este sculptată de tăcere şi invers, va deveni o modalitate specifică de palpare a timpului, cu ajutorul nuanțelor de bază: *forte, piano* şi tăcere. Apar astfel unele noțiuni precum „ecran” – un bloc sonor, un „brum” ce se comportă ca un zgomot de fond, iluminat din când în când de nişte „flashuri orbitoare”, scurte şi violente – „efemeridele”; principiul „sitei” ilustrează proporționalitatea inversă dintre frecvența evenimentelor şi pregnanța lor, atribuind numerelor prime mai mici, ale căror multipli se întâlnesc mai des, un caracter mai voalat, iar numerelor prime care au mai puțini multipli asociindu-le evenimente sonore inedite.

[150] Pascal Bentoiu, *Imagine şi sens. Eseu asupra fenomenului muzical*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1973, p. 31.

Observăm în lucrările teoretice şi muzicale ale lui Anatol Vieru o puternică determinare imagistică atât la nivelul descrierii obiectivului urmărit (prin folosirea unor termeni ce descriu ca o frescă ideea care stă la baza diferitelor opusuri) cât şi la nivelul ordonărilor interioare ale materialului muzical prin simetriile arhitecturale şi calculele riguroase inerente.

Putem întâlni, aşadar, în muzica europeană a secolului XX, unele tendinţe ce reflectă o atenţie sporită acordată tăcerii, uneori prezente ca stileme personale (după cum am văzut la Anatol Vieru) sau dihotomia durată – non durată la Cage: pentru el, liniştea (a-sunetul), înţeleasă nu ca o negare a sunetului, ci ca o continuare a lui prin complementaritate, se poate măsura doar la nivelul duratei, deci cel mai important parametru al sunetului în opoziţie cu liniştea este tot durata.

Specifică spiritualităţii româneşti este, poate, raportarea constantă la trecut, susţinându-se astfel ideea unei reprezentări circulare a timpului. Considerăm că timpul, ca fenomen ciclic, este un proces al conştiinţei necesar în înţelegerea unei evoluţii lineare, deoarece, în lipsa unei posibilităţi de raportare la un eveniment trecut ne-ar fi imposibilă structurarea datelor primite. Simplul concept de unitate de măsură implică raportarea la un etalon anterior obiectului sau fenomenului măsurat. Această înţelegere ciclică a timpului îşi are originea tocmai în circularitatea mişcărilor Pământului şi a celorlalte obiecte cereşti, mişcare ce permite revenirea similară a zilelor, a nopţilor, a fazelor lunii, a anotimpurilor.

Datorită caracterului temporal al muzicii, procedeele de structurare a discursului implică şi ele, în mod paradoxal, revenirea, raportarea la ceea ce s-a auzit deja. Acesta este un proces prin care trecutul stocat se manifestă în paralel cu prezentul manifest, datorită capacităţii umane de a înţelege cele trei dimensiuni ale timpului: trecut, prezent şi viitor. Cele trei tipuri de raporturi care pot apărea sunt: „identitate", asemănare şi alteritate.

„Identităţii" îi corespunde în muzică repetiţia. Nu putem vorbi, însă, de o identitate propriu-zisă, deoarece coordonatele ce se păstrează, pe cât posibil, nealterate sunt doar cele fizice (înălţime, durată, intensitate, timbru), nu şi cele temporale. Retrăirea în muzică a unui eveniment trecut este posibilă datorită capacităţii creierului nostru de a urmări concomitent două desfăşurări sonore decalate în timp. Astfel, putem identifica evenimentul la care se face referire, iar această revenire generează întotdeauna o încărcătură emoţională suplimentară, fie pur subiectivă sau cu rol bine definit în articularea discursului, fie dublată de o semnificaţie dramaturgică. Acest tip de raportare temporală la trecut se întâlneşte în forme precum: formele cu repriză, formele cu refren, în repriza formei de sonată. Repetiţia generează acele

puncte de reper a căror necesitate a fost simțită puternic atunci când muzica instrumentală s-a despărțit de cea vocală.

Un caz particular al repetiției îl reprezintă citatul, trimiterea la un fragment din altă lucrare şi uneori chiar la alt compozitor. Putem vorbi despre o punte temporală, cu ajutorul căreia trecutul este adus în contemporaneitate sau prezentul fizic este anulat, trecându-se într-un timp anistoric. Este acelaşi efect de „prezent atemporal" care se creează în ritualurile despre care vorbea Mircea Eliade[151].

În cazul raportului de asemănare, sunt recunoscute caracteristicile fundamentale ale fragmentului trecut, dar revenirea sa aduce şi elemente noi. Dacă este o variație ornamentală, atenția va încerca să identifice în fiecare moment varianta inițială. Astfel, ascultătorul părăseşte prezentul fizic şi muzical şi va pendula continuu, pe toată durata acelei reveniri muzicale, pe o axă a timpului, încercând să-şi stabilească poziția în raport cu varianta inițială şi cu întregul.

În cazul raportului de alteritate între două fragmente muzicale, diferențele pot fi generate fie de un discurs contrastant, fie de o simplă lipsă de asemănare. Principiul alterității este cel care conține în germene potențialul dezvoltător al lucrării, conflictul fecund în conturarea discursului muzical. Este contrast complex între temele unei sonate, este alteritate între două personaje, este diferență între două părți succesive ale unei lucrări. După cum am menționat mai sus, schimbarea este cea care facilitează structura şi care creează repere temporale. Fără schimbare nu putem percepe trecerea timpului.

În toate cele trei cazuri, referirea la trecut generează o anumită expectanță în ceea ce priveşte desfăşurarea viitoare a discursului sonor. Fie că este pus în fața unei reluări identice, a unei repetiții variate, a unei reveniri dezvoltătoare sau a unui fragment relativ nou, în încercarea sa de a anticipa viitorul, ascultătorul se va raporta la informația deja existentă, realizând astfel o relaționare temporală internă a momentelor, care îl ajută să cuprindă întregul.

Simetria şi recurența (rolul memoriei)

Specifică mai mult artelor spațiale, anumite tipuri de simetrie se regăsesc şi în muzică. Ele pot fi găsite la nivelul concret al notației, unde se manifestă prin dispunerea spațială a notelor sau a însemnelor muzicale, sau al percepției auditive, unde, datorită caracterului efemer al sunetelor, un rol important îl joacă memoria. Există forme muzicale simetrice, ca

[151] Mircea Eliade*, Mitul eternei reîntoarceri*, Editura Univers enciclopedic, Bucureşti 2008, p.85.

mod de alternare a părților (A B A; A B C B A ş.a.m.d.), există dispuneri interne, simetrice prin numărul de măsuri (majoritatea structurilor întâlnite în Clasicism).

Compozitorii secolului XX, de la Bartók, Stravinski şi Messiaen, până la Stroe sau Vieru, au început să exploateze mai intens simetria, chiar dacă ea se manifesta mai mult la nivel conceptual.

Principala diferență dintre simetria spațială şi cea muzicală este dată de modul în care receptăm informația sonoră în general: ceea ce reținem sunt anumite dispuneri sonore, contururi melodice, anumite relații între sunete, segmente şi nu puncte temporale. Manifestarea simetriei este strâns legată de fenomenul recurenței (inversare în jurul unei axe de simetrie verticale): în cazul simetriei în oglindă, a doua jumătate este recurența celei dintâi. Limitele recurenței se datorează tot caracterului temporal al fenomenului sonor: putem citi de la coadă la cap un discurs citind cuvintele sau literele în ordine inversă, dar aceasta este doar recurența cuvintelor sau a literelor. Putem înregistra un cuvânt şi să-l ascultăm în recurență: poate recunoaştem sonoritatea recurentă dar s-a pierdut tot sensul.

Odată cu apariția serialismului, recurența a devenit un mod de variație a seriei de înălțimi. Treptat ea s-a extins şi la seria de durate, dar este mai greu de perceput. O încercare de justificare a folosirii simetriei şi recurenței o vom găsi, mai târziu, în „blocurile de sunete" ale lui Anatol Vieru sau în devenirea continuă a unei respirații sonore, aşa cum vom vedea la Aurel Stroe.

Manifestarea temporalității în muzică

Deşi la un prim nivel muzica este indisolubil legată de temporalitate prin caracterul ei discursiv, preocuparea compozitorilor pentru acest aspect a început să se dezvolte treptat. Dacă privim discursul muzical din perspectiva temporalității, observăm o manifestare din ce în ce mai accentuată şi evidentă a acestei dimensiuni, până la exploatarea conştientă şi voită a valențelor ei în secolul XX.

Pascal Bentoiu observă[152] că temporalitatea muzicii este o caracteristică importantă, ce trebuie luată în seamă mai ales în aprecierea ei, deoarece trebuie făcută o distincție clară între cele trei moduri de manifestare a acestei arte: mai întâi în scris, la nivelul partiturii, apoi în actul viu, al interpretării şi în al treilea rând, la nivelul ascultătorului, prin reacțiile pe care le determină. Aşa cum se întâmplă de obicei când vine vorba de ancorarea în concret a faptului muzical, trebuie să acceptăm că toate cele trei niveluri de existență ale acestuia trebuie

[152] Bentoiu, *Imagine şi sens. Eseu asupra fenomenului muzical*, p. 11.

urmărite, deoarece ele se situează „într-un şir cauzal, însă nu total determinant, unul prin raport la celălalt”[153].

În cazul unor încercări de modelare a timpului prin muzică, un factor foarte important care se adaugă modificărilor impuse de procesul de codare-decodare este intervenţia planului subiectiv la toate cele trei niveluri. Supus filtrului timpului psihic, timpul muzical va consona sau nu cu timpul ascultătorului. Nu puţine sunt cazurile în care compozitorii recurg la tehnologie pentru a evita variabilele ce apar în momentul interpretării. De asemenea, nu de puţine ori, ei apelează, pentru obţinerea unui efect, la calcule matematice, care, generând un anumit tip de periodicităţi, elimină orice posibilitate de organizări nedorite întâmplătoare. Diferenţele dintre cele trei planuri ale existenţei sonore survin datorită operaţiunii de codificare-decodificare în trecerea de la muzica în stare latentă pe care compozitorul o fereca la nivelul partiturii, la cea pe care o redă interpretul şi apoi la cea percepută de public.

Prima trecere, de la compozitor la interpret, reprezintă o sărăcire a mesajului muzical prin procesul de notaţie. Deşi acesta a evoluat foarte mult de-a lungul timpului, iar bogăţia de indicaţii şi specificaţii posibil de menţionat în partitură a crescut, trebuie să recunoaştem faptul că „transcrierea” dintr-un limbaj în altul presupune pierderi de conţinut. Pe de altă parte, dorinţa de precizie şi acurateţe a detaliilor în notaţie a determinat de multe ori o supraîncărcare a partiturilor, uneori cu efecte nocive, datorită imposibilităţii de cuprindere a lor în actul interpretativ.

Artistul va prelua informaţia sărăcită, esenţializată şi încriptată în partitură, şi va încerca să o decodeze şi să o completeze pentru a o reda publicului. Interpretarea implică astfel, într-o oarecare măsură, şi creaţie.

În cadrul actului audiţiei, structura muzicală se actualizează şi, printr-un act de sinteză realizat la nivel psihologic, individual de către fiecare ascultător, devine o „configuraţie”, după cum o numeşte Pascal Bentoiu. Parcursul pe care îl înregistrează memoria este unul ireversibil, ce conţine anumite raportări între elementele componente şi care este purtător de sens. În funcţie de pregătirea ascultătorului şi de capacitatea sa de a face conexiuni, de a descifra simboluri şi de a cuprinde configuraţii se relevă sensul lucrării şi se realizează o comuniune între structura comunicată şi cea trăită.

Dacă în actul compoziţiei este determinat făgaşul care va ghida cursul temporalităţii opusului, interpretarea are puterea de a influenţa, devia, opri sau potenţa devenirea sonoră sugerată de compozitor. Simple devieri apar inevitabil în procesul de „traducere” a scrisului

[153] *Ibid.*, p. 14.

muzical în actualitatea fenomenului sonor, dar două sunt procesele prin care interpretul intervine direct şi indubitabil asupra temporalității lucrării: improvizația şi aleatorismul. Sunt ipostaze în care artistul executant devine într-o oarecare măsură coparticipant la procesul de creație.

Din cele mai vechi timpuri a existat o formă de creație în care timpul facerii coincide cu timpul interpretării; este un timp ce nu permite reveniri, retuşări sau rectificări. Această ipostază creatoare poartă denumirea de **improvizație**.

Procedeul punea în lumină măiestria tehnică şi/sau artistică a interpretului şi a cunoscut, de-a lungul timpului, diverse moduri de manifestare, unele devenind chiar determinante stilistice ale unor genuri sau forme. Astfel, întâlnim:

- improvizația pe un *cantus firmus* în Evul Mediu sau Renaştere
- improvizația pe un *ostinato* de progresii acordice la instrumentiştii sau cântăreții renascentişti sau în cadrul preludiilor la diverse suite baroce
- improvizația ca modalitate de dinamizare a repetiției unui fragment muzical, de cele mai multe ori prin ornamentare
- acompaniamentul în baza unui bas cifrat (mai ales în muzica bisericească)
- cadențele de virtuozitate din cadrul concertelor instrumentale, ca moment clar determinat pentru improvizație
- cadențele vocale în cadrul ariilor din opere
- improvizația ca libertate, predominant ritmică, întâlnită în recitativul *secco*, libertate care contribuie la perceperea unor deformări elastice în desfăşurarea temporală a lucrării
- formele muzicale libere ce se dezvoltă în Romantism, ca urmare a practicilor compozitorilor-interpreți de a susține concerte improvizate (vezi Franz Liszt); genuri precum preludiul, fantezia, *impromptu* etc.
- improvizația ca trăsătură fundamentală în muzica de *jazz*
- improvizația necesară în unele lucrări ale compozitorilor secolului XX, ca urmare a unor indicații muzicale vagi sau a unor lucrări conceptuale, bazate pe sugestii textuale sau grafice.

Improvizația este, aşadar, un lanț de decizii, un proces ce presupune din partea interpretului o stratificare a reprezentărilor temporale, o întrețesere simultană a prezentului, trecutului şi viitorului: desfăşurarea muzicală concretă este generată de o anticipare a gesturilor sonore viitoare, care sunt realizate din perspectiva unor informații trecute şi arhivate, ce generează variate posibilități de articulare. Astfel, un artist cu o bogată experiență

improvizatorică va efectua un proces de pendulare temporală între desfăşurarea sonoră concretă şi variantele posibile de continuare, prezente simultan în conştiinţa sa, dar care se reduc şi se reînnoiesc cu fiecare gest realizat.

Aleatorismul se manifestă în muzică fie ca metodă de compoziţie în cadrul căreia unele opţiuni au fost determinate de hazard, fie ca mod de structurare a lucrării, prin care anumite aspecte legate de desfăşurarea muzicală erau indeterminate şi întâmplătoare, caz în care execuţia variază de la o interpretare la alta. În ceea ce priveşte temporalitatea, este interesant de observat aleatorismul ce survine în momentul interpretării, dar şi modul în care compozitorii structurează acest tip de lucrări în care indeterminarea se manifestă la diferite niveluri, în proporţii diferite. Ştefan Niculescu remarcă o unitate de gândire ce caracterizează creaţiile deceniului al şaptelea al secolului XX: „abolirea oricărei convenţii”[154]. Arbitrarul lua locul regulilor, iar această căutare continuă a noului a determinat o asemenea transformare a limbajului muzical, încât a favorizat „deopotrivă dispariţia partiturii şi a operei muzicale. […] Dar această aparent absolută libertate însemna de fapt o anulare a libertăţii, pentru că muzicianul interpret cădea deseori, în asemenea condiţii, pradă propriilor automatisme inconştiente”[155].

Dezvoltată la mijlocul secolului XX, această opţiune stilistică reflectă mutarea atenţiei compozitorului de la nivelul detaliului la nivelul întregului. Într-o muzică în care densitatea texturii nu mai permite perceperea detaliilor, creatorul determină doar trăsăturile generale ale lucrării, acolo unde variaţiile interioare sau variantele posibile conduc spre rezultatul scontat sau cel puţin unul foarte asemănător. Creatorul determină, astfel, doar cadrul general, „macro timpul”[156], cum îl denumeşte Max Stern, pe care îl indică fie prin notaţie spaţială sau chiar sugestii grafice, fie prin repere ale timpului universal: secunde. Ceea ce deosebeşte o astfel de formă de altele este faptul că macro forma nu este generată de desfăşurarea muzicală concretă, ci este determinată aprioric.

Totuşi, nu trebuie ignorate acele lucrări în care compozitorul specifică, mai exact sau aproximativ, o durată de timp în care elementele aleatorice trebuie să se încadreze, dezvăluind o intenţie de determinare, cel puţin parţială, a raporturilor temporale interne dintre segmentele structurii. Aşadar, în cazul aleatorismului controlat, autorul este cel care hotărăşte asupra structurii opusului, a articulării formei, ceea ce reflectă o intenţie clară în ceea ce priveşte echilibrul lucrării, controlul desfăşurării sonore. Interpretul, incluzând în această categorie şi

[154] Ştefan Niculescu, *Un nou „spirit al timpului” în muzică*, în Revista „Muzica”, Bucureşti, Nr. 9, 1986, p. 13.
[155] *Ibid.*, p. 13.
[156] Max Stern, *Conceptul de timp în compoziţii care presupun nedeterminare şi improvizaţie*, în Revista „Muzica”, Bucureşti, Nr. 2, 1994, p. 91.

executantul muzical şi dirijorul, îşi va aduce aportul numai în ceea ce priveşte alegerea elementelor de vocabular sau, atunci când acestea sunt precizate, la modul de organizare a acestora.

Există, însă, lucrări în care aleatorismul se extinde până la nivelul structurii lucrării. Termenul de „operă deschisă" surprinde tocmai această libertate ce caracterizează compoziția până la nivelul secțiunilor sau al părților, conturând o formă „mobilă". Aceste opțiuni componistice pot crea impresia unei pasivități a autorului în ceea ce priveşte construcția temporală a muzicii, atunci când aleatorismul se extinde la majoritatea parametrilor, aşa cum se întâmplă în cazul grafismelor. Un asemenea mod de concepere a muzicii poate avea ca efect o desfăşurare segmentată, o realizare (aparent) neîncheagată a lucrării. Stern[157] atrage atenția asupra caracterului bine determinat, al organizării atente care poate exista într-o lucrare aleatorică, chiar dacă nu manifest şi/sau nu la toate cele trei niveluri ale temporalității. În aceste lucrări, timpul devine el însuşi un parametru ce poate fi modelat independent în cadrul procesului componistic sau interpretativ-creator.

Un fenomen interesant ia naştere atunci când alăturăm ideea de aleatorism efemerității, evanescenței desfăşurării sonore, caracteristici inerente discursivității acestei arte. În ce măsură sau până unde putem considera un proces ca fiind aleatoriu, atâta vreme cât o realizare interpretativă necesită studiu, repetiții? Căci, în cazul alegerii unei variante, aleatorismul se manifestă doar prin raportarea variantelor aparținând diverşilor interpreți la libertatea oferită de compozitor. Bineînțeles, există şi cazul interpreților cărora experiența le permite să realizeze în concert o variantă cu totul spontană a momentului aleatoric. Totuşi, receptarea unei lucrări presupune audierea unei variante concrete; timpul psihic al ascultătorului se va raporta la un edificiu temporal gata construit, cu care va rezona sau nu afectiv. Iată motivul pentru care, probabil, aleatorismul temporal la toate cele trei niveluri este foarte rar întâlnit: compozitorul nu vrea să renunțe complet la o imagine temporală proprie asupra opusului, care face parte din mesajul lucrării.

Legătura cel mai simplu de observat dintre timp şi muzică o reprezintă, însă, durata unei lucrări (persistența auditivă a fenomenului sonor), cea care impune caracterul temporal al acestei arte, alături de durate, ritm, *tempo* şi structura lucrării. La nivelul duratei, se vor întâlni lucrări care vor încerca explorarea extremelor, mai mult în direcția folosirii duratelor foarte lungi. Astfel se poate ajunge la sunete ce acoperă intervale de timp imposibil de cuprins ca o singură unitate şi la forțarea în acest fel a limitelor percepției umane. Acest tip de abordare

[157] *Ibid.*, p. 97.

duce la îndreptarea atenției dinspre relațiile dintre sunete şi o privire de ansamblu asupra lor, spre o sondare la nivel microscopic a interiorului sunetului.

În secolul XX, ritmurile se diversifică într-un mod mai alert decât în secolele trecute, datorită mai multor factori, dintre care unii au fost enunțați deja:

- influența muzicilor populare, care aduc o infuzie de varietate şi prospețime la acest nivel, prin ritmurile asimetrice;
- au apărut durate din ce în ce mai scurte;
- datorită evoluției rapide a tehnologiei, computerele şi programele pe calculator au pătruns şi în arta muzicală, unde au generat raporturi noi între durate;
- folosirea ritmurilor seriale sau a ritmurilor stabilite matematic a dus la structuri greu de identificat auditiv;
- libertatea foarte mare întâlnită uneori de la nivelul conceperii lucrării până la nivelul interpretării acesteia, care poate determina chiar o lipsă totală de intenție în ceea ce priveşte relațiile dintre durate şi generează un rezultat cu totul întâmplător.

Metrul, inițial un simplu ordonator al duratelor, iar apoi util în sincronizarea incidențelor verticale, a fost şi el supus schimbărilor. De la conştientizarea relațiilor temporale prin *musica mensuralis* s-a ajuns până la crearea unor structuri ritmice care potențează metrul încălcându-l (sincopa, contratimpul, hemiola, pauzele, *legato*). Procedeele de încadrare metrică se dezvoltă şi mai mult în secolul XX: se folosesc mai frecvent măsurile alternative, apare polimetria.

Tempo, ca indicație a vitezei de execuție a unei durate raportată la o anumită unitate de timp, a suferit pe parcursul istoriei schimbări importante, în strânsă legătură cu evoluția notației muzicale. El apare:

- subînțeles din modul în care este notată măsura (corelarea unității de măsură sau a *tactus*-ului cu cunoştințele despre stil, epocă şi instrumentul pentru care este scrisă lucrarea) – atunci când nu existau încă indicații de tempo propriu-zise;
- prin trimitere la numele unor dansuri al căror tempo era bine cunoscut muzicienilor vremii
- ca indicații de expresie şi de caracter, de obicei în italiană
- prin notarea numărului de bătăi pe minut – odată cu apariția metronomului pe la începutul secolului XIX, invenție care a sporit precizia indicării tempo-ului prin cuvinte şi care a condus spre o uniformizare a interpretării acesteia.

Lucrările secolului trecut oscilează între indicarea foarte exactă a vitezei, precizarea duratei unui fragment sau simpla menționare a momentelor-locurilor de suprapunere a liniilor

unei polifonii, în contextul unei independenţe aproape totale între voci. Libertatea la nivel de tempo este şi ea conştientizată. Dacă înainte se manifesta la nivelul cadenţelor şi al recitativelor, ea va fi valorificată din plin sub forma organizărilor ritmice în *tempo rubato*. La nivelul suprapunerii de planuri sonore, apare un nou concept: cel de „timp polimodular”[158], o atenţie deosebită acordându-i în ţara noastră compozitorul Mihai Brediceanu.

Timpul este întâlnit în arta muzicală şi la nivelul superior de organizare, la nivelul formei. „Stăpânind forma, artistul stăpâneşte fluxul stărilor, punând ordine în structura sonoră, structurează afecte, acţiunea formativă devenind astfel o operaţie de filtrare sufletească”[159]. Forma muzicală a fost dintotdeauna oglinda coexistenţei timpului măsurat cu cel liber: tropizarea, cadenţa, alternanţa recitativelor şi a ariilor erau singurele modalităţi de întrerupere a discursului organizat. În secolul XX, apar organizările asimetrice, muzica non-evolutivă şi opera deschisă. Reprezentarea mentală a formei muzicale ia naştere prin raportarea elementelor ce lovesc auzul într-un anumit moment prezent - la elementele trecute. Acest proces se realizează prin intermediul memoriei. Atunci când o periodicitate de orice fel este percepută, raportarea se poate face şi la momentele viitoare prin anticiparea unor reveniri sau a unor desfăşurări muzicale contrastante.

Forma nu implică însă temporalitatea în realizarea sa conceptuală, ca schemă de formă, iar dacă vorbim despre parcurgerea sa temporală, „timpul formei” manifestă un caracter bivectorial. Totuşi, forma închisă în partitură nu posedă decât o temporalitate potenţială, având la acest nivel doar o înfăţişare spaţială. Temporalitatea formei nu se poate percepe decât în momentul redării sale vii, moment în care asigură coerenţa limbajului, comprehensibilitatea mesajului. Forma este însă determinată de diversele sintaxe sonore ce o alcătuiesc, sintaxe denumite de Iorgulescu „structuri temporale”. Cele patru structuri temporale sunt monodia, polifonia, omofonia şi eterofonia. Fiecare dintre acestea impune o organizare diferită a timpului muzical, astfel:

- monodia reprezintă organizarea pe axa orizontală a timpului a unei succesiuni de sunete, la o singură voce, care duce la crearea unui discurs muzical melodic, purtător de expresie şi sens;
- polifonia îmbină desfăşurarea temporală orizontală, datorată individualităţii liniilor melodice, cu cea verticală, născută din coincidenţele armonice dintre voci, o îmbinare între succesiune şi simultaneitate temporală;

[158] Acea organizare a timpului muzical prin care vocile unei polifonii se măsoară cu module de timp diferite.
[159] Adrian Iorgulescu, *Compoziţia, ca înfăptuire temporală*, în Revista „Muzica”, Bucureşti, Nr. 1, 1991, p. 141.

- în cadrul omofoniei „discursul muzical se prezintă ca o structură omogenă, formată prin multiplicarea aceleiaşi realităţi temporale, ca o melodie de concomitenţe sonore”[160], temporalitatea fiind implicată la nivelul succesiunii de simultaneităţi;
- eterofonia, ca pendulare între starea de unison şi cea de plurivocalitate impune o organizare a timpului muzical determinată, în principal, de lipsa coincidenţei ritmice constante a planurilor sonore. În acest din urmă caz, structura temporală nu este una constantă, ci asistăm la coexistenţa formei temporale de bază cu variantele sale.

La nivelul discursului muzical putem vorbi de raportul timp continuu-discontinuu. Ne putem gândi la o sonată clasică, cu periodicităţile şi simetriile ei, în care conjuncţia motivelor, frazelor, perioadelor ni se reprezintă ca nişte „noduri” între desfăşurările care, în virtutea unui element coagulant, reprezintă un continuum ce nu poate fi întrerupt. Raportul diferit între continuu şi discontinuu la nivelul organizării discursului muzical poate constitui şi o caracteristică a fiecărei epoci (să ne gândim doar la „melodia infinită” wagneriană).

Unitatea şi contrastul sunt două procedee utilizate în actul componistic încă din cele mai vechi timpuri pentru a asigura coerenţa lucrării. O lucrare (bineînţeles nu şi cele de foarte mici dimensiuni) nu poate să menţină în primul rând atenţia ascultătorului de rând dacă este un flux continuu, fără vreo logică „vizibilă” a evenimentelor, aşa cum un text literar este greu de urmărit fără intonaţie sau semne de punctuaţie.

Bentoiu constată că în „vremea modernă”[161] poate fi observată o anumită tendinţă (motivată de el printr-o reacţie la estetica elaborărilor, la continuumul redat de suflul amplu al romantismului) spre discontinuităţi la nivelul parametrilor sonori. Totuşi, trebuie să admitem în muzica contemporană o tendinţă de a explora tocmai aceste raporturi între continuu şi discontinuu, ba chiar lucrări (poate constituite ca reacţie la o perioadă în care muzica era foarte fragmentată) care încearcă, cel puţin la nivelul unui plan sonor, să se constituie ca o entitate indivizibilă.

La polul opus se situează acele lucrări compuse în baza unei „forme-moment”, după cum o denumeşte Stockhausen[162], în care fiecare moment e la fel de important, de sine stătător, independent de ceea ce a fost şi ceea ce va urma, fără început şi fără sfârşit, o eternitate întâlnită în fiecare clipă. Separate prin discontinuităţi, segmentele care compun lucrarea au un caracter unitar, o consistenţă internă, dar nu prezintă o derulare linear-temporală. „Forma-moment” neagă orice desfăşurare narativă, orice construcţie sau devenire

[160] *Ibid.*, p. 208.
[161] Bentoiu, *Imagine şi sens*, op. cit., p. 53.
[162] *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, *apud*. Jonathan D. Kramer, *Moment Form in Twentieth Century Music*, în *The Musical Quarterly*, vol. 64, Nr. 2, Oxford University Press, 1978, p. 179.

treptată, nu conduce către nici un climax. Stockhausen întăreşte ideea de eternitate a momentului subliniind distincţia dintre start şi început, între sfârşit şi încheiere; startul şi sfârşitul există doar din raţiuni practice[163]. Sfârşitul abrupt este preferat unui final forţat.

Myriam Marbé menţionează şi ea acest tip de lucrări, „mostre" de muzică, în care „partitura iniţială nu este decât un nucleu, acea primă pietricică într-un lac, generând unde ce se propagă către infinit. Sfârşitul partiturii nu reprezintă totodată şi terminarea lucrării, ci o invitaţie către noi reluări, măcar în imaginaţia noastră"[164].

Singurul mod de relaţionare a momentelor într-o astfel de formă este proporţia, principiu care asigură coerenţa opusului. Determinările apriorice ale raporturilor în cadrul întregului sunt, astfel, de multe ori, punctul de pornire în activitatea creatoare.

Plasându-se în tabăra opusă, Stravinski consideră că, deşi „contrastul produce un efect imediat"[165], finalitate care ar putea ispiti mulţi compozitori, acesta „împrăştie atenţia"[166]. Compozitorul mărturiseşte preferinţa pentru similitudine: „variaţia nu este valabilă decât ca o căutare a similitudinii"[167], căci contrastul este de cele mai multe ori evident, la îndemâna tuturor, aducând rezultate mai rapide, fiind mai spectaculos; similitudinea asigură unitatea, iar coerenţa trebuie trudită, căutată, menţinută şi generează rezultate mai solide. Astfel, variaţia reprezintă un procedeu ce menţine viu interesul pentru o lucrare fără a-i periclita unitatea, ba chiar, atunci când este folosită în mod adecvat, îi pune în valoare coerenţa.

Pe de altă parte, acel tip de compoziţii care neagă devenirea, determină, în conştiinţa ascultătorului, o îndreptare a atenţiei către fiecare moment prezent, care, deşi poate fi consecinţa precedentului şi/sau cauza următorului, nu poate fi anticipat. Se creează impresia unei ieşiri din timp, ce permite contemplarea prezentului mereu schimbător. În acest caz, raportarea părţii la întreg în conştiinţa ascultătorului se poate realiza numai retrospectiv, în diverse momente din interiorul lucrării, ceea presupune o continuă reactualizare a structurii opusului, sau după încheierea desfăşurării muzicale.

În cazul unei lucrări ce se doreşte a crea senzaţia de atemporalitate, Corneliu Dan Georgescu vorbeşte despre modificările pe care muzica le favorizează în plan psihologic. Efectul de încremenire temporală este susţinut de muzicile repetitive, non-evolutive. Cercetătorul susţine că aceste muzici conturează o atmosferă relativ monotonă, ce îndeamnă

[163] *Ibid.*, p.180.
[164] Laura Manolache, *Myriam Marbé. Despre propria creaţie şi nu numai*, în Revista „Muzica", Bucureşti, Nr. 3, 1996, p. 84.
[165] Igor Stravinski, *Poetica muzicală*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, Bucureşti, 1967, p. 34.
[166] *Ibid*., p. 34.
[167] *Ibid*., p. 34.

la contemplație, la meditație, la visare, atmosferă ce determină o rătăcire față de timpul fizic, pentru care nu mai există repere. Singurul reper este muzica, iar la trezirea din visare, când ascultătorul nu remarcă nici o evoluție a acesteia, impresia de dilatare sau chiar de înghețare temporală este totală.

Evoluția notației[168] atestă de foarte multe ori transformări subtile ce se produc în gândirea muzicală, transformări care, în lipsa unei analize a muzicii scrise, pot fi uşor trecute cu vederea. În secolul XX, se pot observa trei direcții de evoluție a grafiei muzicale:

- o indicare din ce în ce mai precisă, prin intermediul grafiei consacrate, a intențiilor componistice la nivelul tuturor parametrilor, care lasă loc la tot mai puține opțiuni interpretative;
- o creştere a numărului şi tipului de semne folosite, fapt care duce la pierderea caracterului universal al notației şi apariția unor indicații grafice individualizate, ce necesită o legendă.
- adoptarea unor sugestii vizuale împrumutate din artele vizuale, care indică doar un traseu muzical şi determină, astfel, participarea din ce în ce mai activă a interpretului la actul componistic.

Deşi muzica operează cu structuri temporale, în secolul XX, unii compozitori au încercat să redea prin intermediul acestei arte şi dimensiunea spațială. Tehnologia va permite, de asemenea, apariția unor noi efecte sonore, care vor crea o relație mai strânsă între muzică şi spațiu, aducând în plan sonor ideea de continuum spațio-temporal.

Conştientizarea treptată a timpului în muzică

La început, dimensiunea temporală putea fi căutată în lucrările muzicale doar la nivelul manifestării sale evidente prin parametrii despre care am vorbit mai sus: durata (extensia temporală a sunetului), ritmul (modul de grupare a duratelor), tempoul (viteza de desfăşurare a duratelor de bază) şi forma (modul de organizare în timp a muzicii).

În perioada Antichității începe să se contureze gândirea teoretică muzicală, acordându-se o atenție însemnată cuvântului şi noțiunii de ritm. Aristotel (384 – 322 î.e.n.) considera că timpul nu există dacă nu există schimbare (mişcare), deşi nu se confundă cu acestea. Dacă mintea noastră nu se schimbă sau nu percepe nici o schimbare, atunci nu ne dăm seama de trecerea timpului. Pentru el, timpul este dat de numărul de mişcări în relație cu „înainte" şi „după", de numărul de schimbări[169]. Timpul era înțeles, aşadar, ca o unitate de

[168] Din punct de vedere temporal, trecerea de la neume, care nu conțineau nici o referire la durate, la modurile ritmice şi notația mensurală, este grăitoare în acest sens.
[169] Aristotel, *Fizica*, Editura Ştiințifică, Bucureşti, 1966, Cartea a IV-a, cap. II, p. 219a.

măsurare cantitativă a mişcărilor, a schimbărilor şi prin care el însuşi poate fi măsurat. Deşi este limitat ca număr, timpul, în viziunea aristotelică este nelimitat ca extensie.

În vremea lui Aristotel, sistemul ritmic era încă derivat din vorbire. Importanţa structurării temporale a unei opere de artă, fie ea poezie sau muzică, reiese din atenţia sporită acordată diverselor picioare metrice, ele însele fiind purtătoare de semnificaţii. Astfel, diversele „structurări temporale" aveau în această perioadă o destinaţie ce trebuia sa fie bine stăpânită de creatorii contemporani. Aristotel, vorbeşte în *Poetica* de „metrul adecvat": iamb – pentru operele „muşcătoare" (satire, apoi comedii) şi potrivit pentru dialoguri; trimetrul iambic se folosea în poezia tragică, iar tetrametrul trohaic avea un caracter pronunţat de dans şi era potrivit pentru acţiune; hexametrul – metru eroic, aşezat şi amplu, se potriveşte epopeii şi legendelor eroice, iar piciorul piric – folosit pentru dansurile războinice, recomandat pentru redarea agitaţiei.[170]

Aristoxene este cel care a desemnat cea mai mică unitate de timp raţională: khronos prōtos,[171] cu o valoare relativă, depinzând în interpretare de tempo. Ritmul se forma în baza principiului aditiv, astfel încât să poată fi perceput prin intermediul simţurilor. Ritmul este, pentru el, mişcarea organizată a fenomenelor şi a acţiunilor, este „o punere în ordine determinată de timpi",[172] aşa cum pentru Platon el este „ordinea din cadrul mişcării" (*Legile*, 665a).

Aristotel aşează la baza unei tragedii reuşite principiul de continuitate, astfel încât întâmplările trebuie să decurgă unele din altele: „căci e departe de a fi totuna dacă un lucru decurge din altul, ori numai vine după el".[173]

Sfântul Augustin (354 - 430) a atins şi el problematica timpului într-o modalitate care îmbină raţionamentul filosofic cu credinţele religioase, iar încercarea de tălmăcire a acestuia porneşte de la o mărturisire simplă, dar grăitoare: „Ce este timpul? Dacă nimeni nu încearcă să afle asta de la mine, ştiu; dacă însă eu aş vrea să explic noţiunea cuiva care mă întreabă, nu ştiu"[174]. El preia de la Aristotel silogismul referitor la natura timpului: timpul este compus dintr-o „trecere", o „fiinţare" şi o „devenire". Dar ceea ce a trecut a fost şi nu mai este, în timp ce alta urmează să fie dar nu este încă. Augustin explică trăirea trecutului şi a viitorului,

[170] Claudio Monteverdi se va inspira din acest picior metric în operele sale, inventând astfel un nou procedeu de redare muzicală, prin intermediul orchestrei, a dramatismului: *tremolo* – repetarea foarte rapidă a aceleiaşi note.
[171] Apud. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Edited by Stanley Sadie, Macmillan Publishers Ltd, 1980, art. *Rhythm*, p. 811.
[172] Matila Ghyka, *Estetică şi teoria artei*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1981, p. 108.
[173] Aristotel, *Poetica*, Editura Iri, Bucureşti 1998, p. 78.
[174] Sf. Augustin, *Mărturisirile XI, XIV, 17*, în Opera Omnia vol. VII/2, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2004.

existența lor, ca activități petrecute în prezent: prezentul trecutului este memoria, prezentul prezentului este vederea şi prezentul viitorului este aşteptarea.

În primele secole de creştinism, muzica cre□tină este influențată de cea ebraică sinagogală din care preia psalmodia, cu ritmul parlando-rubato; mai existau imnurile giusto-silabice, la care se adaugă cântări spirituale proprii într-un rubato-melismatic combinat cu giusto. La început, ritmul şi metrul erau determinate de accentele prozodice. Influențat la început de sonoritățile muzicii ebraice, imnul capătă o formă mai liberă, în care se fac sim□ite sonorită□i populare. Imnurile ambroziene[175] se remarcă prin folosirea dimetrului iambic, fără a umbri, însă, metrul poetic. Deşi cântările s-au diversificat foarte mult, ritmul acestora s-a pierdut pe parcursul Evului Mediu: prin trecerea de la notația neumatică la cea rombică, duratele s-au egalizat şi depindeau în interpretare doar de accentele textului.

Supremația Bisericii în această perioadă îi permitea acesteia să impună omului un efort continuu de purificare prin care să tindă spre perfecțiune. În acest context, papalitatea a impus stilul de muzică ce se va numi *cantus planus*, o muzică eliberată de libertă□i ritmice sau înfloriturimelodice care ar putea distrage aten□ia de la scopul principal, rugăciunea. Astfel, muzica asigură cadrul, mijlocul, fără pretenții estetice, prin care se putea comunica într-un mod pios şi supus cu divinitatea. Acest stil de muzică se caracteriza printr-un mers melodic treptat, cu salturi puține şi rare, evitând cromatismele şi eliminând ornamentele. Ritmul este, prin urmare, simplificat la maximum, folosind o gamă foarte restrânsă de durate, care se desfăşoară într-un tempo liniştit, uniform. Această reformă are drept consecință sărăcirea ritmului în comparație cu cel antic. Textul este cel care va impune accentele, iar conturul melodic va determina frazarea.

Evul mediu este perioada în care orga devine instrumentul privilegiat al sacrului şi al cultului. Acesta era potrivit pentru a însoți solistul sau ansamblurile vocale datorită capacității sale de a asigura acestora un suport armonic în cadrul ceremonialului religios (şi datorită rezonanței armonicelor naturale favorizate de acustica din interiorul catedralelor) şi, mai târziu, datorită marii varietăți de registre cu posibilități de combinare polifonică. O trăsătură importantă care deosebea orga de alte instrumente cu taste era capacitatea sa de a susține un sunet atâta timp cât tasta se menține apăsată. Acest instrument, cu prezența sa sonoră masivă, copleşitoare, dar şi delicată, deşi fără mari posibilități expresive, este un adevărat corespondent muzical al stilului gotic, impunător şi decorativ, de mai târziu. Ca reacție la rigiditatea şi ariditatea normelor impuse de Biserică, apar tropii, completări (text sau text cu

[175] Numele acestora provine de la Sfântul Ambrozie (sec. IV), episcop de Milano, care a contribuit la organizarea cântărilor liturgice; în muzică încep să pătrundă şi elemente orientale.

muzică şi foarte rar numai muzică) în interiorul cântărilor liturgice standard. Prin intermediul acestora, se realizează o părăsire a melodiei principale şi păşirea, evadarea pentru o scurtă durată de timp, într-un alt plan, paralel, care se va individualiza, mai apoi, în piese autonome (de exemplu dramele liturgice). Fenomenul tropizării poate fi considerat o imobilizare temporară a curgerii muzicale, o dilatare temporală a actului sonor pentru a permite, în interiorul ei, o nouă desfăşurare muzicală, un timp în timp.

În manifestările laice ale trubadurilor, truverilor, minnesängerilor sau ale jonglerilor se puteau, însă, întâlni pe lângă formele libere (specifice baladei, epopeei) şi structurări simetrice (în baza principiului periodicității şi al repetiției): forme strofice sau de rondo.

Odată cu dezvoltarea stilurilor polifonice a început să evolueze şi notația. Treptat, aceasta va reflecta şi evoluția ritmică. Într-o primă etapă, ritmul nu putea fi citit după forma notelor, ci era dependent de metrul textului. Ulterior, unele tipuri de mişcare (*modi*) erau redate prin forma ligaturilor[176]. Sistemul modal cuprindea şase moduri ritmice din care doar primele patru erau cele mai frecvente. Legătura cu modurile poeziei clasice greceşti transpare din denumirile lor: troheu, iamb, dactil, anapest, molos şi tribrah. Deşi derivate din metrul clasic, *longa* nu era totdeauna egală cu două *brevis*, ci câteodată cu trei, iar *brevis* putea măsura două unități de bază în loc de una. Mai mult, modul binar al Antichității clasice era transpus într-un sistem muzical în metru exclusiv ternar, ce îşi avea originile în perfecțiunea numărului 3.

Un salt major la nivelul diviziunilor duratelor şi al dezvoltării ritmice îl reprezintă apariția notației mensurale în perioada Ars Nova: notația în care forma notelor indica şi extensia lor în timp. Raportul a două durate vecine putea fi: binar (împărțire minoră sau imperfectă) şi ternar (împărțire majoră sau perfectă), la nivel de *modus*[177], *tempus*[178] şi *prolatio*[179]. Diviziunea binară sau ternară era dedusă din context şi cu ajutorul colorării: o notă de culoare roşie indica trecerea de la un tip de diviziune la celălalt.

O mare contribuție la dezvoltarea artei muzicale din perioada Ars Nova a constituit-o folosirea izoritmului (un model ritmic repetat, mai ales în cadrul vocii de tenor). Din combinarea izoritmiilor cu suprapunerile polifonice luau naştere uneori lucrări mai ample, politextuale, de o complexitate ce le făcea aproape incomprehensibile.

[176] Semne grafice ce indicau modurile ritmice, bazate în principal pe combina□ii de două durate: *longa* □i *brevis*.
[177] Divizarea unei *longa* în *brevis*.
[178] Divizarea unei *brevis* în *semibrevis*.
[179] Divizarea unei *semibrevis* în *minimae*.

Notația „plină” din perioada Ars Nova a lăsat locul, la mijlocul secolului XV notației „albe”. În cadrul acesteia, colorarea indica trecerea de la un raport perfect la unul imperfect față de subdiviziunea inferioară (o notă lungă conține două note scurte şi nu trei). Odată cu aceste transformări şi, mai apoi, cu inventarea unor durate ce reflectau diviziuni temporale din ce în ce mai mici ale notelor, se poate observa o micşorare treptată a duratei de bază: se ajunge de la *brevis* ca unitate de măsură, la *semibrevis*, până la doime şi, în final, pătrime. Paradoxal, aceste transformări implicau şi o extensie din ce în ce mai mare a noii unități de bază; valoarea absolută a *semibrevis* de exemplu nu este aceeaşi dacă unitatea este *brevis* sau *semibrevis*. Astfel, o valoare din acea vreme avea o extensie temporală absolută mai scurtă decât transcrierea ei actuală.

Într-o primă fază, când muzica polifonică era încă străină de rigorile barei de măsură, polimetria realizată de incidența pe verticală a accentelor (melodic, armonic) genera un adevărat ritm în mozaic. Existau însă trei tipuri de incidență verticală: izoritmie (contrapunctare în care duratele tuturor vocilor se schimbă deodată); complementaritate ritmică (în tehnica imitației); poliritmie (în tehnica de contrapunct dublu sau triplu).

O tehnică specifică Renaşterii timpurii (secolul XV) este „canonul mensural” (sau *prolatio canon*), în care o linie melodică este reluată în canon la alte voci, dar cu durate proporțional diferite (*prolatio*), ceea ce îngreunează foarte mult compunerea lor. Raportul dintre voci nu se limitează la simple augmentări sau diminuții, ci uneori se pot suprapune variante în metri diferiți (de exemplu 2/2, 3/2, 6/4 cu 9/4 în *Missa prolationum* a lui Johannes Ockeghem, în care acest principiu stă la baza fiecărei părți). Partitura conținea doar linia melodică de bază şi indicațiile de *prolatio*, locurile de adăugare a vocilor şi intervalul la care se realiza intrarea fiecăreia. Efectele acestei tehnici pot fi considerate pe drept cuvânt precursoare ale poliritmiilor secolelor XIX-XX şi ale timpului polimodular.

Polifonia vocală a Renaşterii era guvernată în principal de două legi: legea consonanțelor şi, strâns legată de aceasta, *musica mensuralis*. Schimbarea armoniei se făcea în funcție de bara de măsură: anticipații, rezolvări, întârzieri, toate se raportau la timpul tare, primul de după bara de măsură, practică ce constituie un pas înainte spre conştientizarea relațiilor temporale din cadrul opusului.

Bara de măsură a apărut tot dintr-o nevoie de ordonare temporală a vocilor din muzicile polifonice. Totuşi, muzica polifoniei vocale a Renaşterii nu era notată în măsuri, decât atunci când a apărut în partitura generală a instrumentelor acompaniatoare cu taste (1501). În ştime, acest semn grafic a început să fie folosit doar de la începutul secolului XVII. Este epoca în care, şi datorită acestui element, ritmul începe să cunoască o evoluție

spectaculoasă: bara de măsură începe să apară la intervale regulate de timp şi după mijlocul secolului XVII precede întotdeauna timpii principali, fără a se mai ţine seama de accentele textului. Tot acum apar şi primele abateri de la supremaţia accentului metric – hemiola (prin crearea impresiei de „frânare" ritmică), sincopa şi contratimpul (care maschează timpul sau partea de timp tare) – iar diviziunea binară devine dominantă.

În paralel cu dezvoltarea şi perfecţionarea sistemului tonal-funcţional s-a impus şi desfăşurarea armonică a discursului muzical în baza unor reguli precise privind oscilarea între starea de tensiune şi cea de relaxare, raportate strict la timpii accentuaţi sau neaccentuaţi.

La nivelul ritmului se cunoaşte o diversificare a duratelor folosite, în sensul introducerii unor valori foarte mici, până la treizecidoime. Apariţia organizării atât cantitative cât şi calitative a duratelor în măsuri a dus la apariţia unor formule ritmice specifice metrului în care sunt încadrate. Metrul începe să însemne, ca şi astăzi, apariţia unui accent la intervale regulate de timp. Tempoul, cel care determină viteza de desfăşurare a unităţilor de bază, începe să fie specificat de către compozitor, la început prin indicaţii de caracter, mai târziu prin raportare la timpul universal (indicaţii de metronom).

Importanţa sporită pe care o capătă ritmul spre sfârşitul secolului XVI se poate observa din dansurile acestei perioade (*basse dance*, *pavana*, *allemande*, *courante*), care sunt recunoscute în virtutea unor structuri ritmice caracteristice. Chiar dacă dansurile propriu-zise şi suitele nu mai figurează în lucrările scrise după perioada Barocului, ritmul acestora a devenit autonom: se folosesc până astăzi expresii ca „ritmul de siciliană".

Uvertura franceză (întâlnită deseori ca parte de început a unei suite) se caracterizează, pe lângă forma specifică cu *Da capo* (A-lent – B-rapid – A-lent-repriză), prin ritmul punctat al primei secţiuni şi scriitura fugată a secţiunii mediane. Notaţia a devenit din ce în ce mai explicită odată cu trecerea timpului şi este cunoscut faptul că unele notaţii din această perioadă necesită interpretări parţial diferite de ceea ce este scris: ritmul punctat din cadrul secţiunii lente a uverturii franceze – care trebuie executat dublu punctat; ritmul punctat în contextul altor voci care au triolete – care trebuie executat ca două note în raport de 1:2 şi nu 1:3; durata variabilă a apogiaturii (apogiatură lungă sau scurtă); executarea inegală a unor note scrise cu durate egale (*notes inégales*).

Deşi în teorie *semibrevis* a rămas unitatea de bază până la începutul secolului XVII, cam de la 1540, în practică, *minima* tindea să îi ia locul. Cu toată această complexitate a ritmului divizionar, ritmul *rubato* continuă să se dezvolte în cadrul recitativului, în formele improvizatorice şi în cadenţele instrumentale.

Formele şi genurile care se dezvoltă foarte mult în perioada Barocului reflectă atenția sporită a compozitorilor pentru macrostructura pieselor. Un gen nou, complex, îşi face apariția la începutul secolului XVII: opera. Încercând să reînvie forma supremă de manifestare artistică a Antichității, spre sfârşitul Renaşterii se încearcă reconstituirea vechii tragedii greceşti. Strânsa legătură dintre cuvânt şi muzică din forma perfectă de manifestare a artei elene determină trecerea de la densitatea stilului contrapunctic renascentist, încărcat şi greoi, la supleţea monodiei acompaniate. Astfel, „*dramma per musica*" se va construi în jurul a două desfăşurări muzicale principale: recitativul (pentru redarea curgerii temporale, a epicului, a acțiunii în desfăşurare, comprimând evenimentele) şi aria (pentru surprinderea elementelor lirice, permițând o stagnare a desfăşurării temporale şi contemplarea evenimentelor, a sentimentelor şi a stărilor lăuntrice ale personajului).

Dezvoltarea pe care o cunosc în perioada Barocului instrumentele şi tehnica instrumentală a creat cadrul favorabil exploatării virtuozității instrumentale, care, apoi, s-a extins şi la nivel vocal. Dezvoltarea genurilor de muzică instrumentală a determinat modificări substanțiale la nivelul formelor, care necesitau, în lipsa suportului pe care îl crea textul, alte repere. Iau naştere astfel grupările în figuri, motive, fraze muzicale, care nu mai erau supuse limitărilor impuse de vocea umană (în ceea ce priveşte respirația, deci lungimea frazelor, şi ambitusul restrâns). Apar astfel organizări simetrice, care facilitează receptarea şi memorarea lor. Structurările, desfăşurările în timp ale genurilor muzicale instrumentale se vor constitui în jurul celor patru principii de formă ce vor deveni clasice: principiul stroficității (aria da capo, fantezia, ricercarul, toccata, preludiul), principiul refrenului – al retrăirii trecutului (rondo), principiul variațional – al amintirii distorsionate a temei (passacaglia, ciaccona) şi principiul arhetipului expozițional – al recreării şi transformării trecutului (fuga). Se observă în toate aceste principii de formă o raportare la trecut: alteritate (principiul strofic), identitate (principiul refrenului) şi similitudine (arhetipul expozițional).

Clasicismul este o epocă ce promova ordinea, formalismul şi claritatea, caracteristici inspirate din principiile de structură întâlnite în fizica newtoniană. Într-o perioadă de plin avânt a ştiințelor, care manifestau încă o strânsă legătură cu lumea fizică, ideologia filosofică a iluminiştilor era şi ea construită în jurul acestor legi ale naturii.

Immanuel Kant (1724 – 1804) susține că timpul reprezintă un fundament *a priori* pentru a putea cunoaşte, prin intuiție, orice obiect din natură. Spațiul şi timpul sunt forme *apriorice* necesare în cunoaşterea intelectuală, forme care ajută la ordonarea şi reprezentarea impresiilor senzoriale: timpul este „condiția subiectivă sub care se pot produce toate intuițiile

în noi"[180]. El este cel care determină în starea noastră internă raporturi de simultaneitate sau de succesivitate. Dar timpul este strâns legat de spațiu: conceptele de schimbare şi mişcare nu pot fi explicate decât în timp. Schimbarea este o „legătură de predicate opuse contradictoriu"[181] cu privire la unul şi acelaşi obiect: nu se poate explica existența şi inexistența aceluiaşi obiect în acelaşi loc decât în timp.

Este epoca în care periodicitatea şi simetria vor atinge apogeul şi în muzică. Acestea se vor reflecta în formele care se dezvoltă în această perioadă: scriitura omofonică ia un mare avânt, însă fără a înlocui total formele polifonice. Se dezvoltă foarte mult melodiile dansante şi se definitivează forma de sonată. Tot acum se standardizează structura tripartită, apoi, definitiv, cea cvadripartită în genurile de cvartet şi simfonie. Claritatea, echilibrul şi simetria, pe de altă parte, se vor reflecta în varietatea restrânsă de măsuri folosite: în principal 2/4, 3/4, 4/4 şi 6/8. Măsura şi bara de măsură vor fi cele care vor sta la baza delimitării elementelor morfologice ale formei: frază, perioadă, motiv.

Orchestra creşte în dimensiuni şi ambitus, iar compartimentul suflătorilor din lemn începe să fie tratat independent. Şcoala de la Mannheim este renumită pentru inovațiile tehnice pe care le-a promovat la nivel de orchestră. Dintre acestea, importantă din punct de vedere al temporalității este utilizarea unei „Grand Pause" (pauză generală)[182] – o întrerupere bruscă a întregii desfăşurări muzicale, care poate căpăta un important rol în conturarea momentelor dramatice.

Locul clavecinului începe să fie luat de *fortepiano*. Sunetul acestui nou instrument nu putea fi, totuşi, susținut mult timp, dispărând relativ repede după ce a fost atacat. O tehnică de acompaniament ce începe să fie utilizată destul de des în această perioadă, care poate compensa aceste limitări, este cea de *bas albertin*, probabil derivată din cea a clavecinului, unde acordurile erau de multe ori arpegiate. Prin desfăşurarea pe orizontală a acordurilor, acestea puteau asigura baza armonică pe o perioadă mai îndelungată de timp şi realizau totodată o textură transparentă, specifică perioadei, în care acompaniamentul armonic subliniază organizarea metrică.

Beethoven este cel care începe să specifice în partituri indicații de *tempo* prin repere metronomice, indicații care oferă o precizie mai mare şi mai multă obiectivitate decât cea conținută în indicațiile de caracter.

---

[180] Immanuel Kant, *Critica rațiunii pure*, Editura Ştiințifică, Bucureşti, 1969, p.76.
[181] *Ibid*., p. 75.
[182] Cu rădăcini în figura retorică *abruptio*.

Gândirea muzicală a compozitorilor romantici începe să fie eliberată de rigoarea periodicității metro-ritmice pentru a lăsa să curgă impresiile, sentimentele. Treptat, accentele periodice încep să fie ocolite prin evitarea prin pauze sau *legato* a timpilor accentuați, folosirea unei game din ce în ce mai largi de diviziuni excepționale, impunerea unor accente asimetrice, utilizarea unor ritmuri inspirate din folclor. Pe lângă alternarea unor *tempi* foarte diferiți, pe porțiuni restrânse pot apărea mari fluctuații agogice sugerate chiar de compozitor şi se dezvoltă astfel şi terminologia muzicală.

Datorită creşterii în complexitate a lucrărilor muzicale, în Romantismul târziu se face simțită necesitatea apariției unei persoane specializate pentru coordonarea ansamblurilor: dirijorul profesionist. Având în vedere că gestul dirijoral are ca element central tactarea măsurii, afirmarea rolului de dirijor este şi o recunoaştere a interesului sporit acordat raportărilor temporale din cadrul muzicii. Se poate observa aşadar, de-a lungul timpului, o modificare a ierarhiei celor 3 niveluri de „creație" muzicală: de la compozitor, interpret (dirijor) şi, mai târziu, la public.

Prin evitarea metrului clasic se ajunge şi la „melodia infinită" wagneriană, la care contribuie şi evitarea rezolvărilor funcționale dominantă-tonică, dar şi lipsa structurării clasice a discursului muzical şi adoptarea unor articulări mai puțin evidente a acestuia. Se ajunge astfel la foarte mari libertăți formale. De asemenea, sunt explorate dimensiunile extreme ale lucrărilor, de la miniaturi până la genuri de mare amploare, ca poemul simfonic sau opera. Şi în cadrul genurilor deja existente se poate observa tendința de expansiune a părților lucrării şi a momentelor interioare. Pentru a putea menține coerența unor asemenea lucrări muzicale a fost nevoie de contracararea unor prea mari libertăți prin mijloace componistice noi: ciclicitatea şi dezvoltările tematice, tehnica personajelor muzicale (leit-motivul) sau adoptarea unor elemente ritmice sau melodice pregnante din specificul diverselor națiuni.

În secolul XX, timpul, fie că este privit din perspectiva celor trei ipostaze ale sale, trecut-prezent-viitor, fie că se încearcă o definire a sa în relație cu omul, este şi mai mult în centru atenției gânditorilor.

Inițiind o nouă metodă de abordare a filosofiei, fenomenologia, Edmund Husserl (1859 – 1938) analizează timpul în prelegerile sale despre „fenomenologia conştiinței interne a timpului". Abordarea sa porneşte de la încercarea de a înțelege percepția succesiunii temporale, percepție ce presupune simultaneitatea perceperii unei acțiuni şi amintirea celei (celor imediat) trecute. Dar amintirea acțiunii trecute nu există în sine, ci este refăcută de fiecare dată. Husserl consideră, aşadar, că memoria unui eveniment este indisolubil legată de fantezia care îl generează. Husserl face un pas înainte față de Augustin: memoria unor

evenimente trecute nu este simultană, ci reprezintă o extindere a conştiinţei temporale a acelor acţiuni. Relaţionarea temporală a acţiunilor trecute rămâne neschimbată, deşi ele vor fi percepute mereu din perspectiva unui „acum" mereu diferit. Ele sunt „prezente" în memoria trecutului apropiat şi se îndepărtează continuu faţă de punctul de referinţă, „acum", păstrând relaţionarea faţă de evenimentele înconjurătoare. Aceste afirmaţii reprezintă o depăşire a definirii timpului ca simple succesiuni de momente „prezente" şi umbresc puţin distincţia dintre trecut, prezent şi viitor: dacă trecutul apropiat este încă prezent în memorie, înseamnă că el nu este trecut într-adevăr.

Henri Bergson (1859 – 1941) prezintă ideea de timp în strânsă corelaţie cu spaţiul: momentelor care au trecut le sunt atribuite puncte din spaţiu pentru a putea fi relaţionate între ele şi cu momentul prezent. Deşi vorbim despre timp ca despre un mediu omogen în care stările conştiinţei noastre sunt alăturate ca şi în spaţiu, Bergson face distincţia între durata pură, care este apanajul subiectivităţii, şi timp, care este cu totul altceva, timpul este spaţiu. Durata pură, timpul subiectiv, asupra căruia putem avea o înţelegere imediată este singurul timp real.

În lucrarea *Fiinţă şi timp*, Heidegger abordează problema temporalităţii ca o condiţie a existenţei, căci nimic nu poate să „fie" fără a avea o formă temporală. *Dasein*-ul, (existenţa *acum-aici*) fundamentând fiinţarea ca *fapt-de-a-fi-în-lume*, este întotdeauna centrat pe prezent. Tot prin prezent este înţeles şi timpul: viitorul – ceea ce nu este încă prezent; trecutul – ceea ce nu mai este prezent.

Teoretizările timpului în domeniul filosofiei se reflectă şi în modalităţile de tratare a acestui parametru în arta sunetelor. De la libertatea în interiorul normelor, muzica trece la negarea acestora. Pe lângă evitarea vechiului sistem de organizare a înălţimilor, revoluţia acestui secol s-a manifestat mai ales la nivelul ritmului.

Compozitorii care nu părăsesc totuşi sistemul tonal-funcţional explorează limitele acestuia: deşi folosesc aceleaşi mijloace, îi încalcă regulile. La nivel ritmic, efectul barelor de măsură şi al măsurilor era anulat, prin folosirea unor suprapuneri de ritmuri din cele mai diverse, utilizarea intensă a diviziunilor excepţionale, apelarea la ritmuri alternative şi asimetrice. Notaţia clasică rămâne doar un mijloc la care compozitorii au recurs, în principal, în vederea menţinerii unei claritaţi vizuale a partiturii şi pentru asigurarea unor puncte de reper, importante pentru relaţionarea vocilor între ele. Pe lângă ritmurile giusto, o utilizare din ce în ce mai intensă o cunosc şi ritmurile *rubato*, care prin alternarea momentelor de aglomerare şi rarefiere ritmică dau senzaţia unor deformări libere a timpului.

Compozitorii celei de-a doua şcoli vieneze pregătesc, prin instaurarea sistemului atonal-dodecafonic şi serial, drumul spre serialismul integral (Boulez 1954). Tot la mijlocul secolului XX, ca urmare a atenuării detaliilor percepute în cadrul unor lucrări în care determinismul exagerat duce la supraîncărcare, apare calculul stocastic (Xenakis a observat că prin metoda probabilistică se ajunge mult mai uşor la acelaşi rezultat). Compozitorii renunță treptat la un rol de autoritate şi responsabilitate exclusive, reevaluând relațiile lor cu interpretul, pe de o parte, şi cu publicul, pe de alta. Ei încep să acorde libertate de inițiativă interpreților ajungându-se treptat la abandonarea oricărei indicații concrete în partitură, la aleatorismul liber. Astfel, este foarte probabil ca două versiuni ale aceleiaşi lucrări să nu fie nici măcar asemănătoare. Fie că este vorba de aleatorism la nivelul notației (al caracteristicilor sunetului) şi al desfăşurărilor interne sau al construcției formale a lucrării şi a componentei orchestrale, acesta a condus la deplasarea atenției dinspre detaliu spre întregul opusului. În muzică încep să pătrundă calculele matematice, lucru întâlnit şi în Antichitate, dar realizat acum la alt nivel, acela al predeterminării structurărilor interne a unei lucrări. În vederea evitării oricăror simetrii întâmplătoare, în numeroase cazuri, la baza alegerii şi ordonării duratelor stă şirul lui Fibonacci, iar în altele, ritmurile sunt organizate cu ajutorul numerelor prime, a raporturilor matematice între diverse durate.

Datorită rapidelor dezvoltări tehnologice, în arta muzicală pătrund computerele, iar tehnicile electronice au provocat o bulversare de netăgăduit în concepția despre timpul muzical: ca şi celelalte elemente ale muzicii, ritmul va fi şi el calculat exact sau probabilistic de această maşină algoritmică ce poate suplini chiar gândirea muzicală şi, cu atât mai mult, crearea de noi tipare ritmice nu va fi o problemă. Pe lângă actul compoziției care este asistat de computer, această tehnologie înlocuieşte uneori şi cealaltă verigă a fenomenului artistic muzical, interpretarea. Prin redarea muzicii de către maşină se elimină total omul şi se asigură o recreare fidelă şi invariabilă a lucrării. Apar astfel creațiile muzicale „de unică folosință", scrise pentru a fi ascultate o singură dată[183]. Cercetările au dus chiar la producerea unor noi efecte acustice, chiar paradoxale pentru percepție: sunete a căror înălțime pare să urce şi să coboare simultan sau care par să accelereze şi să încetinească în acelaşi timp[184].

Stockhausen, în prima versiune a lucrării *Kontakte* (1959-1960) lărgeşte modalitățile de tratare a duratelor şi modurile de percepere a timpului, un eveniment sonor desfăşurându-se într-un interval de timp oricât se vrea de lung, ceea ce până atunci nu era

[183] Vezi lucrările lui Lucian Meţianu compuse cu ajutorul computerului în baza unui algoritm unic pentru un anume ascultător, cu specificația clară de a fi ascultate o singură dată şi apoi distruse.
[184] Dominique et Jean-Yves Bosseur, *Revolutions musicales. La musique contemporaine depuis 1945*, Minerve, 1986, p. 215.

posibil din cauza constrângerilor fiziologice impuse. Prin coborârea în microstructura sunetului el îndreaptă atenția spre "aici" şi "acum".

Se ajunge treptat la apariția operei deschise, în care compozitorul oferă doar mijloacele de construcție a discursului sonor, urmând ca sintaxele să fie stabilite de interpret. În *Momente*, Stockhausen evită o desfăşurare bine determinată a evenimentelor, în care fiecare moment este consecința precedentului său şi cauza următorului. Astfel, atenția este îndreptată către fiecare moment prezent, format din verticalități care intersectează orizontalitatea temporală; "eternitatea nu începe la sfârşitul timpului, ci se întâlneşte în fiecare moment."[185] Chiar dacă fiecare moment poate avea durate variabile (lucrarea este mobilă, unitatea de timp fiind la latitudinea dirijorului), modul său de lucru cu acestea dovedesc o dorință de manipulare încă foarte bine determinată a timpului.

Ca reacție la supraîncărcarea specifică unor curente muzicale, la mijlocul anilor '60 a apărut muzica minimalistă: o încercare de întoarcere la originile arhetipale ale muzicii. Cele două direcții (cea repetitiv transformațională şi cea non-evolutivă) pun într-o nouă perspectivă temporalitatea acestei arte: aceşti compozitori explorează în lucrările lor întinderile temporale ca pe un întreg indivizibil şi imobil pe care ascultătorul îl poate examina din toate unghiurile sau ca pe un fenomen a cărui evoluție poate fi studiată din interior, cu microscopul temporal, astfel încât să poată fi percepute transformările ce se petrec la nivelul fiecărei molecule, din perspectiva unui prezent mereu altul, dar continuu.

Ținând cont de procesele psihologice ce influențează percepția temporală, compozitorii au încercat să depăşească limitele pe care caracterul discursiv le impune muzicii. Au încercat să facă auzită tăcerea, să oprească timpul sau să îl facă reversibil. Sunt tentative, iluzii sonore, printre care unele, din păcate, se validează doar în prezența unei explicații adiacente muzicii. Totuşi, explorarea temporalității a contribuit la descoperirea de noi tehnici componistice, la investigarea conştientă a acestei dimensiuni specifice artei sonore.

Aurel Stroe - *Armonia*

Revenim la întrebările inițiale: Există lucrări muzicale în care timpul reprezintă mai mult decât o realitate imanentă? Este timpul muzical un parametru ce poate fi modelat?" Răspunsul este clar, da: mulți compozitori şi-au manifestat interesul în această direcție şi au încercat, în diverse moduri, să depăşească limitările pe care timpul le impune muzicii.

[185] Apud. Bosseur, *Revolutions musicales…*, p. 66.

Propunem, pentru ilustrarea acestor preocupări, o incursiune analitică în *Muzica de concert pentru pian, percuție şi alămuri* a compozitorului român Aurel Stroe.

Aurel Stroe este un muzician în creația căruia interesul pentru temporalitate a găsit un sprijin în studiile sale anterioare de matematică şi în muzica asistată de calculator. Această fuziune intimă între muzică şi matematică s-a reflectat şi în studiile sale teoretice, autorul aducând în muzică concepte inovatoare, cum ar fi cel de „muzică morfogenetică" sau teoria „claselor de compoziții". Stroe explorează temporalitatea în mod diferit în lucrările sale: parcurgerea temporală a unui profil spațial în *Arcade*, reconstituirea timpului în lucrarea „*În vis desfacem timpurile suprapuse*", înghețarea timpului în *Laude I* etc.

Muzica de concert pentru pian, percuție şi alămuri, scrisă în 1964, este structurată în patru părți. Un lucru mai puțin obişnuit este faptul că a doua şi a patra dintre acestea sunt perfect identice. Ele sunt construite pe baza unui singur acord, fapt care le conferă un caracter minimalist şi reflectă atenția pe care autorul o acordă capacităților expresive ale fiecărui parametru sonor în parte. În acest caz, **armonia**, care dă şi titlul celor două părți, este cea care creează cadrul sonor pe fundalul căruia se poate observa plasarea în timp a acestei mişcări.

Cele zece voci, o formație compactă formată numai din alămuri (4 trompete, 4 corni grupați doi câte doi şi 4 tromboane), care participă la formarea acestui acord, realizează, prin intrări succesive, acoperirea aproape completă a totalului cromatic, lipsind notele *sol* şi *sib*. Singurul parametru care evoluează este intensitatea, iar conturarea unei imagini de magmă sonoră care se îndreaptă spre un climax central se realizează printr-o polifonie de atacuri, în care nu există incidențe verticale.

Irinel Anghel[186] vorbeşte despre o tendință care se manifestă în mai multe lucrări ale lui Aurel Stroe şi care se reflectă şi aici: cea a muzicii nonevolutive, o muzică în care nu se mai percepe o pulsație de bază şi, prin urmare, percepția temporală este cvasi înghețată. Se creează astfel impresia unei mişcări minime, ca aceea a unui plămân imens, impresia unui singur gest de devenire sonoră lentă în care se parcurge drumul de la *pp* la *ff* şi înapoi.

Climaxul se situează exact în punctul de simetrie al părții, la măsura 12 din 23. Simetria de dinamică se completează şi cu o simetrie ritmică în oglindă. Prima jumătate a părții este creată în baza unui algoritm, în care sunt folosite doar cinci durate. Ca şi în lucrarea *Arcade*, compusă cu doar doi ani înainte, gândirea matematică a compozitorului a ales pentru fiecare durată, luând ca unitate şaisprezecimea, câte un număr din şirul lui Fibonacci: 5, 8, 13, 21, 34.

[186] Irinel Anghel, *Orientări, direcții, curente ale muzicii româneşti din a doua jumătate a secolului XX*, Editura Muzicală a Uniunii compozitorilor şi Muzicologilor din România, Bucureşti, 1997, p. 38.

Simetria se realizează la 9 din cele 10 voci în jurul unei „durate pivot”, iar la trombonul 3 îmbinarea se realizează conjunct, fără durată de legătură. Preocuparea pentru formalizare se observă şi în construirea acestor „durate pivot”, concepute în baza unor grupe simetrice de câte trei elemente, înlănțuite conjunct, creându-se astfel o analogie la nivelul duratelor cu modurile cu transpoziție limitată ale lui Olivier Messiaen.

Algoritmul care stă la baza alegerii acestor durate se bazează pe trei repetări ale formulei numerice 4: 4: 6, ultima dintre ele incompletă. Va rezulta astfel succesiunea cu simetrie de oglindă 4: 4: 6: 4: 4: 6: 4: 4. Acestea vor reprezenta diferențele în număr de şaisprezecimi dintre „duratele pivot” folosite, lăsând la o parte cazul trombonului 3, la care simetria nu se realizează în jurul unei durate centrale:

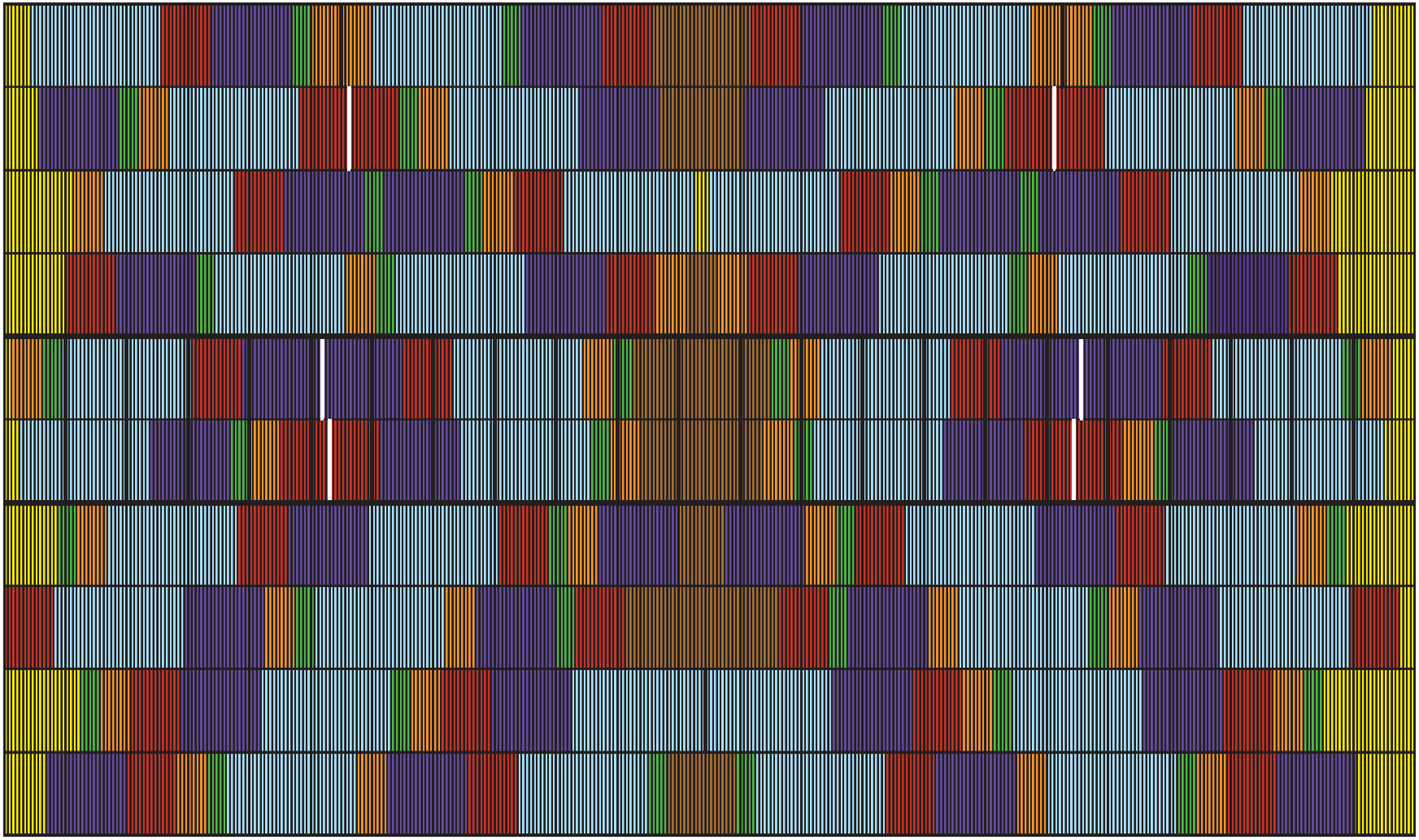
4:	4:	6:	4:	4:	6:	4:	4
4 8	**12**	**18**	**22**	**26**	**32**	**36**	**40**

Simetria, un procedeu frecvent întâlnit încă din Baroc, aplicată de data aceasta duratelor, se poate observa mai uşor în tabelul următor. Inclusiv pauza inițială se regăseşte simetric la sfârşit, iar importanța acordată acestor momente de tăcere se poate observa la finalul părții prin introducerea a încă patru şaisprezecimi de pauză la fiecare voce. În contextul unei scrieturi metrice clasice (4/4), această completare cu pauze nu dezechilibrează structura simetrică a mişcării, ci doar asigură un final „concomitent” la toate instrumentele, final în care şi aceste pauze de şaisprezecimi devin parte constitutivă a lucrării:

7	**34**	**13**	**21**	**05**	**08**	**08**	**34**	**05**	**21**	**13**	**26**	**13**	**21**	**05**	**34**	**08**	**08**	**05**	**21**	**13**	**34**	*7 + 4*
9	**21**	**05**	**08**	**34**	**13**	**13**	**05**	**08**	**34**	**21**	**22**	**21**	**34**	**08**	**05**	**13**	**13**	**34**	**08**	**05**	**21**	*9 + 4*
18	**08**	**34**	**13**	**21**	**05**	**21**	**05**	**08**	**13**	**34**	04	**34**	**13**	**08**	**05**	**21**	**05**	**21**	**13**	**34**	**08**	*18 + 4*
16	**13**	**21**	**05**	**34**	**08**	**05**	**34**	**21**	**13**	**08**	**08**	**08**	**13**	**21**	**34**	**05**	**08**	**34**	**05**	**21**	**13**	*16 + 4*
2	**08**	**05**	**34**	**13**	**21**	**21**	**13**	**34**	**08**	**05**	**36**	**05**	**08**	**34**	**13**	**21**	**21**	**13**	**34**	**05**	**08**	*2 + 4*
4	**34**	**21**	**05**	**08**	**13**	**13**	**21**	**34**	**05**	**08**	**32**	**08**	**05**	**34**	**21**	**13**	**13**	**08**	**05**	**21**	**34**	*4 + 4*
14	**05**	**08**	**34**	**13**	**21**	**34**	**13**	**05**	**08**	**21**	**12**	**21**	**08**	**05**	**13**	**34**	**21**	**13**	**34**	**08**	**05**	*14 + 4*
	13	**34**	**21**	**08**	**05**	**34**	**08**	**21**	**05**	**13**	**40**	**13**	**05**	**21**	**08**	**34**	**05**	**08**	**21**	**34**	**13**	*+ 4*
20	**05**	**08**	**13**	**21**	**34**	**05**	**08**	**13**	**21**	**34**		**34**	**21**	**13**	**08**	**05**	**34**	**21**	**13**	**08**	**05**	20 *+ 4*
11	**21**	**13**	**08**	**05**	**34**	**08**	**21**	**13**	**34**	**05**	**18**	**05**	**34**	**13**	**21**	**08**	**34**	**05**	**08**	**13**	**21**	*11 + 4*

Redăm alăturat schema[187] acestei polifonii de atacuri şi duratele (în număr de şaisprezecimi) grupate pe instrumente şi măsuri.

[187] Pentru o cuprindere vizuală mai uşoară a schemelor am subliniat printr-un chenar poziția cornilor, care constituie punctul de simetrie verticală a partiturii (rândurile 3-4).



Graficul polifoniei de atacuri

Legenda: **durate pivot**

Un fenomen aparent inexplicabil pentru cercetător este apariția a patru șaisprezecimi de pauză ca durată pivot în măsura 12, la trompeta 3. O explicație posibilă apare însă din perspectiva psihologiei percepției: un sunet ținut, în cazul nostru un acord, chiar dacă este în *ff*, după momentul atacului începe să-şi piardă din energie. Aici, datorită pauzei, acest cluster întins pe aproape două octave sărăceşte cu un element, dar revenirea lui va accentua, chiar dacă la un nivel aproape insesizabil, nuanța de *ff* de la care se va descreşte treptat până la final.

Fiecare instrument realizează până la durata/momentul care reprezintă punctul de simetrie un număr de 10 atacuri/10 durate. Acestea sunt grupate în aşa fel, încât fiecare din cele 5 durate se repetă de două ori în fiecare dintre cele două secțiuni simetrice.

Aceeaşi distribuție egală, de câte două elemente, se întâlneşte şi pe „verticală": instrumentele execută două câte două aceeaşi durată, chiar dacă ea este decalată temporal, datorită pauzelor inițiale care ajută la realizarea unei construiri treptate a acordului. Notând fiecare dintre cele 5 durate cu numere de la 1 la 5 pentru o vizualizare mai uşoară şi lăsând la o parte pauzele inițiale şi durata centrală, va rezulta pentru fiecare jumătate a *Armoniei*, o matrice de 10 pe 10 durate:

5 = **1**; 8 = **2**; 13 = **3**; 21 = **4**; 34 = **5**.

5	3	4	1	2	2	5	1	4	3
4	1	2	5	3	3	1	2	5	4
2	5	3	4	1	4	1	2	3	5
3	4	1	5	2	1	5	4	3	2
2	1	5	3	4	4	3	5	2	1
5	4	1	2	3	3	4	5	1	2
1	2	5	3	4	5	3	1	2	4
3	5	4	2	1	5	2	4	1	3
1	2	3	4	5	1	2	3	4	5
4	3	2	1	5	2	4	3	5	1

Pe orizontală se poate observa o structură compusă din două serii a câte cinci durate diferite. Observăm şi aici câteva relaţii de simetrie de translaţie sau în oglindă şi ordonări ale elementelor realizate prin permutarea lor faţă de alte serii, dar nu se poate identifica un algoritm unitar în această direcţie. Se poate vorbi totuşi de o serie ritmică de cinci durate, fiind respectat principiul serial de nerepetare a unei durate până la epuizarea totală a elementelor.

De fapt, în acest opus compozitorul utilizează pentru prima dată automatul PRAT, o „maşină de compus care, printr-un procedeu de atribuire, stabileşte duratele sunetelor”[188]. Acesta creează astfel senzaţia de „curgere aparentă a timpului”[189], în perceperea căruia memoria joacă un rol important. Datorită faptului că memoria prezentului nu înregistrează evenimentele uniforme, lipsite de pregnanţă, memoria involuntară este singura care rămâne activă. „Maşinăria” realizează de fapt un timp virtual, care porneşte de la minus infinit şi merge până la plus infinit, din care noi experimentăm doar un segment.

Până aici totul pare să fie o realizare componistică modernă, conceptuală, realizată prin mijloace avangardiste pentru acea vreme. Aşa cum orice perspectivă nouă se observă şi se înţelege mai uşor prin contrast, şi aici ideile inovatoare în ceea ce priveşte temporalitatea sunt prezentate totuşi pe fundalul unor concepte clasice:

CLASIC	MODERN
armonia (acord)	→ *cluster* (aproape totalul cromatic)
notaţia metrică (4/4)	→ lipsa unei pulsaţii de bază
simetria	→ simetria în oglindă a întregii părţi
complementaritatea ritmică	→ „serii” ritmice, şirul lui Fibonacci
varietatea ritmică	→ minimalism
măsuri complete	→ importanţa acordată pauzei (tăcerii)
nuanţe clasice	→ un singur gest dinamic, simetric
gradaţie dinamică	→ perceperea unei imobilităţi temporale
sunete naturale, fără efecte	→ un singur acord, mereu reconfigurat
atacuri *non vibrato*	→ polifonie de atacuri
grup clasic de instrumente	→ folosirea automatului PRAT

[188] Horia Şurianu, *Aurel Stroe – Profil (I)*, în Revista „Muzica”, Bucureşti, Nr. 7, 1981, p. 42.
[189] *Ibid*., p. 42.

Această lucrare este un exemplu tipic de muzică conceptuală, în care compozitorul porneşte de la structuri abstracte, *hors-temps*, construite după modele matematice şi deducţii logice (proporţii, simetrii) şi le proiectează în concretul spaţiului sonor şi într-un cadru temporal. Modul de prezentare a acestui acord creează impresia studierii sale în afara unui context (ca într-un experiment în care atenţia se deplasează continuu între diversele armonice), o senzaţie de explorare a sa din unghiuri mereu diferite, ca sub incidenţa unei lumini schimbătoare. Putem face o analogie între această impresie şi concepţia bergsoniană de „timp spaţializat", conform căreia în actul percepţiei (spre deosebire de memorie) un eveniment este extras din contextul său temporal şi îngheţat într-o stare în care pot fi identificate proprietăţile sale obiective. Aşa cum spaţialitatea este mai uşor de apreciat decât temporalitatea, spaţialitatea armoniei constituie aici mijlocul potrivit pentru realizarea unor perspective temporale noi.

Bibliografie:

*** *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Edited by Stanley Sadie, Macmillan Publishers Ltd, 1980

ANGHEL, Irinel, *Orientări, direcţii, curente ale muzicii româneşti din a doua jumătate a secolului XX*, Editura Muzicală a UCMR, Bucureşti, 1997

ARISTOTEL, *Fizica*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1966

ARISTOTEL, *Poetica*, Editura Iri, Bucureşti 1998

SF. AUGUSTIN, *Mărturisirile XI, XIV, 17*, în Opera Omnia vol. VII/2, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2004

BENTOIU, Pascal, *Gândirea muzicală*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1975

BENTOIU, Pascal, *Imagine şi sens. Eseu asupra fenomenului muzical*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1973

BERNEA, Ernest, *Spaţiu, timp şi cauzalitate la poporul român*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2005

BOSSEUR, Dominique et Jean-Yves, *Revolutions musicales. La musique contemporaine depuis 1945*, Minerve, 1986

ELIADE, Mircea, *Mitul eternei reîntoarceri*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti 2008

GHYKA, Matila, *Estetică şi teoria artei*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1981

GUBERNIKOFF, Carole, *John Cage: Sonate şi Interludii pentru pian preparat. Muzica Schimbărilor*, în Revista „Muzica", Bucureşti, Nr. 2/1994

IORGULESCU, Adrian, *Compoziția, ca înfăptuire temporală*, în Revista „Muzica", Bucureşti, Nr. 1/1991

IORGULESCU, Adrian, *Timpul muzical, materie şi metaforă*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1988

IORGULESCU, Adrian, *Timpul şi comunicarea muzicală*, Editura Muzicală a UCMR, Bucureşti, 1991

KANT, Immanuel, *Critica rațiunii pure*, Editura Ştiințifică, Bucureşti, 1969

KELLY, Michael R.,*Phenomenology and Time-Consciousness*, http://www.iep.utm.edu/phe-time/

KRAMER, Jonathan D., *Moment Form in Twentieth Century Music*, în *The Musical Quarterly*, vol. 64, Nr. 2, Oxford University Press, 1978

LEVINE, Robert, *A geography of time*, Basic Books, New York, 1997

MANOLACHE, Laura, *Myriam Marbé. Despre propria creație şi nu numai*, în Revista „Muzica", Bucureşti, Nr. 3, 1996

NEMESCU, Octavian, *Capacitățile semantice ale muzicii*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1983

NICULESCU, Ştefan, *Reflecții despre muzică*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1980

NICULESCU, Ştefan, *Un nou „spirit al timpului" în muzică*, în Revista „Muzica", Bucureşti, Nr. 9/1986

SANDU-DEDIU, Valentina, *Asupra „tăcerii" în muzică: pe marginea unor studii de Ulrich Dibelius şi Martin Zenck*, în Revista „Muzica", Bucureşti, Nr. 4/1994

SANDU-DEDIU, Valentina, *Muzica românească între 1944 – 2000*, Editura Muzicală, Bucureşti, 2002

STERN, Max, *Conceptul de timp în compoziții care presupun nedeterminare şi improvizație*, în Revista „Muzica", Bucureşti, nr. 2/1994

STRAVINSKI, Igor, *Poetica muzicală*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, Bucureşti, 1967

ŞURIANU, Horia, *Aurel Stroe – Profil (I)*, în Revista „Muzica", Bucureşti, Nr. 7/1981

ŞURIANU, Horia, *Aurel Stroe – Profil (II)*, în Revista „Muzica", Bucureşti, Nr. 8/1981

VIERU, Anatol, *Cuvinte despre sunete*, Editura Cartea românească, 1994

YOUASA, Joji, *Timpul în muzică*, în Revista „Muzica", Bucureşti, nr. 2/1994